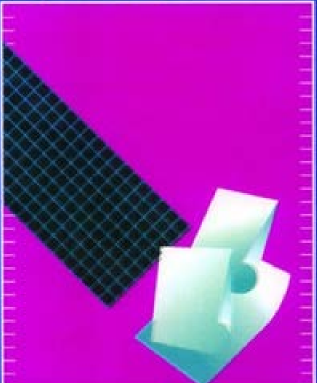
المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

كيف تتم كتابة السيناريو

تأليف: إنجا كاريتنيكوفا
ترجمة: أحمد الحضرى



4

المشروع القومى للترجمة

كيف تتم
كتابة السيناريو

تأليف: إنجا كاريتنيكوفا
ترجمة: أحمد الحضرى

المجلس الأعلى للثقافة
١٩٩٩
طبعة ثانية

كيف تتم
كتابة السيناريو

المهن

محتويات الكتاب

	صفحة
مقدمة	٧
١ – بدء كتابة السيناريو	١١
« نوسفيراتوا ، سيمفونية الرعب »	
٢ – تكوين السيناريو	٣٣
« الطريق »	
٣ – البداية والذروة والحل	٥٢
« الخادم »	
٤ – تطوير الشخصية	٧٥
« الأب الروحى »	
٥ – بناء التشويق	١٠٣
« سيئة السمعة »	
٦ – تحويل الأدب إلى المكان والزمن السينمائى	١٣٣
« راشومون »	
٧ – التفاصيل والأفكار وتفسيرات المخرج	١٥٨
« فيريديانا »	
٨ – الحوار السينمائى	١٧٧
« سارقو الدراجات »	
٩ – السيناريو السينمائى كنموذج للأدب	١٩٧
« قبلة المرأة العنكبوت »	
«ملحق» تدريبات	٢١٢

مقدمة

منذ أكثر من نصف قرن مضى قارن **فريتز لانج** ، المخرج الألمانى المعروف ، صناعة أى فيلم ببناء كاتدرائية من القرون الوسطى ، وهى مقارنة كثيراً ما تكرر ذكرها بعده . وفى الواقع ، يتم خلق الفيلم على أيدى عدد كبير من المتخصصين مثل المعماريين والبنائين والمهندسين والنحاتين والرسامين وآخرين ممن يشتركون فى بناء أى كاتدرائية .

وأحد المهام الرئيسية فى « بناء » أى فيلم تخص الكاتب السينمائى ، وهو أول من يتخيل الفيلم المقبل ويرسم له « الرسم الأساسى » ، أى المسرحية السينمائية ، وهو ما يشار إليه الآن بـ « السيناريو » . وعندما تتم كتابة السيناريو على يد كاتب متمكن ، فيمكن لهذا السيناريو أن ينال إعجاب القارئ بنفس القدر الذى تناله أى قطعة جيدة من الكتابة . ولكنه يختلف عن الرواية أو القصة القصيرة ، والتى تعتبر كل منها عملاً منتهياً فى ذاته ، فى أن الهدف الأخير من وراء كتابة السيناريو هو أن يتحول إلى فيلم .

وللسيناريو شكل خاص ، يراعيه كل كاتب سينمائى ، سواء كان مبتدئا أو محترفا . فكل شيء فيه مثل عنوان المنظر أو وصف الحركة أو الحوار ، له مكانه المحدد . ولقد تغيرت بعض تفاصيل شكل السيناريو بمرور الزمن . على سبيل المثال ، كان من الضرورى فى الماضى ترقيم كل منظر . وعندما أصبح السيناريو شكلا أدبياً يصلح للقراءة ، تم الآن الاستغناء عن ترقيم المناظر . وحدثت أيضا فى الأيام الأخيرة بعض التغييرات فى تصميم الصفحة (من حيث عرض السطور والمسافات فيما بينها) إلا أنه يبقى لها دائما شكلها المستقر ، الذى يجب أن يعرفه الكاتب السينمائى وأن يلتزم به .

وليس من الصعب أن نتعلم هذا الشكل أو أن نتمكن من أسلوب وصف المناظر. . وهو أن نكتب بوضوح وبإيجاز جملاً مختصرة ، تكتفى بوصف الحركة والمكان . إنما تكمن الصعوبة فى تطوير القصة السينمائية التى تضم عدداً من الشخصيات المقنعة ، مع إيجاد علاقة منطقية ومعبرة بين المناظر عن طريق التناول الصحيح للمكان السينمائى وللزمن السينمائى ، مع معرفة ما يجب حذفه من القصة وما يجب التركيز عليه ، وأخيراً كتابة الحوار الذى يبدو واقعيا وإن كان لا يقلد ببساطة حوار كل يوم . والتمكن من كل هذا هو التحدى ، وهذا التمكن بالذات ، إلى جانب القدرة على رؤية كل منظر وأنت تكتبه ، هو جوهر حرفة الكاتب السينمائى .

ولا توجد مناهج نظرية متفق عليها لتعليم هذه الحرفة (مثلما لا توجد على سبيل المثال ، مناهج متفق عليها لتعليم كيف تكتب الشعر أو الرواية) . وقد يفيد هنا استخدام المنهج التقليدى لتعليم الفن . فمنذ الأزمان البعيدة ، يعتمد هذا المنهج على الدراسة التفصيلية للأعمال الفنية العظيمة والتحليل الدقيق لها . وبعد أن يجتاز التلميذ هذا التدريب ، يمكنه عندئذ فقط أن يبدع ، تحفة ممتازة ، (وهو ما يطلق على النموذج الذى كان التلميذ يقدمه إلى نقابة الصناع فى القرون الوسطى كدليل على أهلية الصانع) ويصبح بعدها من المحترفين . إن الأعمال والأساليب المختلفة التى درسها التلميذ توفر له الأساس لتمكنه وتفوقه .

وغالبا ما يكرر التلاميذ الرأى الخادع الذى يقول إن تعليم الفن يتم من الحياة . ونجد بطبيعة الحال أن الحياة اليومية هى مادتهم ، فيها ثراء بلا حدود ولها سحرها

الدائم ، وهى النبع لكل ملاحظاتهم ومشاهداتهم ، وهى الفكر والمعرفة ، ولكنهم يتعلمون الفن عن طريق آخر . وفى بداية القرن العشرين ، كان الرسام الفرنسى الشهير بيير رينوار (وهو والد المخرج السينمائى الفرنسى الذى لا يقل شهرة **جان رينوار**) ، ينصح الرسامين الصغار بأن يتعلموا حرفتهم من المتاحف ، وليس من الشارع . وعلى كاتبى السيناريو أن يفعلوا نفس الشيء بطريقتهم الخاصة ، وهو أن يتعلموا حرفتهم عن الأساتذة المتمكنين .

وكتاب « **كيف تتم كتابة السيناريو** » عبارة عن تحليل لثمانية من السيناريوهات الكلاسيكية الشهيرة ، ولرواية مكتوبة بأسلوب سينمائى ، وتصلح جميعها كنماذج فى دراسة كتابة السيناريو . وكل فصل فى هذا الكتاب ، ماعدا الفصل الأخير ، مخصص لسيناريو واحد . وتتم مناقشة الجوانب المتعددة لكتابة السيناريو وتحليلها ، باستخدام كل سيناريو منها كمثال . كيف تتم كتابة السيناريوهات ؟ وما الذى يجعلها تنجح ؟ هذا هو ما يهمنى ، إننى لا أقدم هنا فحصا ثقافيا أو تعنيمياً لهذه السيناريوهات . إلا أن الفصل الأول وحده يضم مسحا تاريخيا لتطور كتابة السيناريو .

وكتاب « كيف تتم كتابة السيناريو » مصمم لكى يقود الطالب السينمائى خلال فصل دراسى لمدة نصف سنة ، أو خلال دراسة حرة . وعلى الطالب أثناء دراسة هذا الكتاب ، وقراءة السيناريوهات المقترحة ، ومشاهدة الأفلام التى تعتمد على هذه السيناريوهات ، عليه أن يطور مشروعاً مبتكراً .. سيناريو لفيلم قصير ، أو لفيلم درامى طويل فى بعض الحالات . وفحص السيناريوهات الواردة فى هذا الكتاب يوفر للمدرس وللطالب النقاط التى تصلح كمرجع لحل المشاكل فى السيناريو المبتكر للطالب . وتتابع هذه الفصول سيساعد الطالب على أن يتقدم من المشاكل العامة لكتابة السيناريو ، مثل تقنية البناء (فصل ٢) إلى المشاكل الأكثر تحديداً مثل التمكن من التشويق (فصل ٥) أو تطوير المعنى الرمزى لبعض التفاصيل (فصل ٧) .

ومن الممكن تعديل ترتيب فصول الكتاب قليلا لكى يتفق ذلك مع خطة المدرس .. فمثلا يمكن مناقشة فصل ٣ بعد فصل ٤ ، ولكن تلزم مراعاة ترتيب

فصول الكتاب بشكل عام . وفصل ٨ على سبيل المثال تلزم مناقشته فى نهاية المقرر عندما يصبح الطالب مستعداً بالقدر الكافى لكى يتعامل مع مهمة كتابة الحوار السينمائى .

ويختلف فصل ٩ ، وهو الأخير فى هذا الكتاب ، عن سائر الفصول الأخرى فهو يناقش رواية بدلاً من أن يناقش سيناريو . إلا أن الاسلوب السينمائى الخالص لهذه الرواية يحيلها إلى أداة مفيدة فى تعليم كتابة السيناريو .

ويتضمن « الملحق » سلسلة من التمرينات لكل فصل ، تتناول أسلوب وصف المناظر ، والشخصيات السينمائية ، والحوار ، وما إلى ذلك . ولقد تم استخدام كل هذه التمارين بنجاح بواسطة طلبتى فى حصصى الخاصة بتدريس كتابة السيناريو .

ويمكن لكتاب « كيف تتم كتابة السيناريو » أن يكون مفيداً ، لا لمجرد كاتبى السيناريو الجدد ، بل لجميع دارسى السينما بصفة عامة . فمعرفة كيف تتم كتابة السيناريو ضرورية لكل من مخرجى السينما الجدد ولكل الباحثين السينمائيين .

ولقد أسهم عدد كبير من الأشخاص فى خلق هذا الكتاب . إننى أتقدم بالشكر لـ بيجى تروبين وكريس سانتوس وفيرونيكا بوليو لما قدموه من مساعدة . وأشكر أيضا جيمس سيمونز من مطابع جامعة جنوب إيللينويس على ما تحمله من صبر ، وكاترين كولدهوف على دورها فى التحرير .

١
بدء كتابة السيناريو

« نوسفيراتو ، سيمفونية الرعب » (١٩٢٢)
NOSFERATU, A SYMPHONY OF HORROR

إخـراج : فريدريك ميرناو
سيناريو : هنريك جالين

فـريدريك مـيرناو (١٨٨٨- ١٩٣١) من أفـضل المخـرجين الألمان واكثرهم ابتكاراً وتجديداً فى مرحلة السينما الصامتة . درس الفن والأدب والفلسفة فى هايدلبرج قبل أن يستقر فى برلين . وعمل هناك مع المخرج المسرحى العظيم **ماكس راينهارت** كممثل ثم كمساعد . وقام مـيرناو أثناء الحـرب العالميـة الأولى بتجميع عـدد من أفلام الدعاية السياسية من أجل الحكومـة ، وعندما انتهت الحرب عمل فـى ستديوهـات أوفا UFA ، وهـى الاستديوهات الشـهيرة التى كانت تدعمها الحكومة . ومن سوء الحظ أن أفلام ميرناو المبكرة قد فقدت ، وهى التى قام بكتابة السيناريو لها عدد من أكثر الكتاب موهبة فى العصر الذهبى للسينما الألمانية .

وبدأ ميرناو فى عـام ١٩٢٢ يحظى بالتقدير بفـضل فيلمـه « **نوسفيراتو** » . وكـان هذا الفيلم بمثابة البذرة التى أنتجت العدد الضخم من التنويعات والإعادات لقصة دراكولا التى ظهرت ، ومـا زالت تظهر ، منذ ذلك العام .. ومع هذا فما زال فيلم ميرنـاو هو الجوهر والمثال الذى يحتذى بـه للغته المرئية الشاعـرية وأسلوبه

الشخصى المتميز فى مجال التعبيرية ومجال الاقتراب من التسجيلية . ولقد تم تصوير أغلب الفيلم – المناظر الطبيعية وموطن الشخصية الرئيسية والقصر – فى الأماكن الفعلية . لقد تمكن ميرناو من استغلال الشيء المألوف مع مزجه بالإحساس بالرعب .

وفى عام ١٩٢٤ توصل ميرناو بفيلمه « **الضحكة الأخيرة** » إلى قمة النجاح العالمى ، وحصل على عرض جذاب من ستديوهات فوكس للعمل فى هوليوود . وجاء أول أفلامه الأمريكية « **شروق الشمس** » (١٩٢٧) مزجاً رائعا متكاملاً للتفاؤل الأمريكى مع القتامة الألمانية .

وفى عام ١٩٢٩ كون ميرناو شركة غير متوقعة مع المخرج التسجيلى الأسطورى **روبرت فلاهرتى** . وكان الفيلم الوحيد الذى قدماه معاً هو « **تابو** » الذى قاما بتصويره فى مواقعه الفعلية فى بحار الجنوب . وفى عام ١٩٣١ ، وقبل أسبوع واحد من العرض الأول لهذا الفيلم ، توفى ميرناو فى حادث سيارة فى كاليفورنيا .

وسيناريو فيلم « نوسفيراتو » مقتبس عن قصة برام ستوكر « دراكولا » . وقام بالاقتباس **هنريك جالين** (١٨٨٢ – ١٩٤٩) ، وهو ممثل ومخرج ، كما كان واحداً من أهم كاتبى السيناريو الذين عملوا فى ألمانيا فى فترة العشرينات ، وكانت تتوفر لديه موهبة السينما إذ كان يكتب سيناريوهاته وآلة التصوير ماثلة فى ذهنه . ومن أهم أعماله إلى جانب « نوسفيراتو » فيلم « **طالب براغ** » (١٩٢٦) وفيلم « **بعد الحكم** » (١٩٢٨) ، الذى قام فيه بالإخراج أيضا إلى جانب كتابة السيناريو .

وأعجب ميرناو بسيناريو « نوسفيراتو » . وتضم بعض صفحات السيناريو الأصلى على ظهرها إسكتشات رسمها المخرج وبعض العناوين الفرعية التى كتبها بنفسه .

وهاجر جالين إلى الولايات المتحدة عندما جاء هتلر إلى الحكم ، ولكنه على عكس باقى مواطنيه لم يوفق إلى عمل واضح فى هوليوود ، واختفى بعيداً عن الأضواء .

كانت السيناريوهات السينمائية الأولى تبدو وكأنها تضم قائمة مشتروات منزلية : كانت تعدد الأشياء والمناظر التى سيتم تصويرها ، ولم يكن أى منها يقترب من أن يكون نصاً يمكن قراءته . وهذا هو الواقع حتى بالنسبة لسيناريو الفيلم المعروف « **رحلة إلى القمر** » (١٩٠٢) الذى كتبه منتجه ومخرجه **جورج ميلييس** ، وهو مخترع فرنسى عظيم ، وساحر وصانع أفلام أيضا . كان السيناريو الكامل لهذا الفيلم الذى يمتد ١٤ دقيقة كما يلى :

١ – المؤتمر العلمى فى النادى الفلكى .

٢ – تخطيط الرحلة . تعيين المكتشفين والخدم . الوداع .

٣ – الورش . بناء القذيفة .

٤ – ورشة المسبوكات . عادم المداخن . صب المدفع الضخم .

٥ – الفلكيون يدخلون فى القذيفة .

٦ – تعمير المدفع .

٧ – المدفع الضخم . استعراض طاقم المدفع . الإطلاق ! ! تحية العلم .

٨ – الطيران عبر الفضاء . الاقتراب من القمر .

٩ – الهبوط فى عين القمر مباشرة !!!

١٠ – هبوط القذيفة إلى القمر . الأرض كما تبدو من القمر .

١١ – سهل فوهات البراكين . انفجار بركانى .

١٢ – الحلم (الدب الأكبر ، فيبوس ، الأختان التوأمتان ، زحل) .

١٣ – العاصفة الثلجية .

١٤ – ٤٠ درجة تحت الصفر . النزول داخل فوهة بركان قمرى .

١٥ – إلى داخل القمر . الكهف الضخم على شكل عش الغراب .

١٦ – لقاء مع أهل القمر . طيران هوميروسى .

١٧ – مساجين !!!

١٨ – مملكة القمر . الجيش القمرى .

١٩ – الطيران .

٢٠ – مطاردة قاسية .

٢١ – يعثر الفلكيون على القذيفة . الرحيل من القمر .

٢٢ – سقوط رأسى فى الفضاء .

٢٣ – طرطشة فى البحر الممتد .

٢٤ – فى قاع المحيط .

٢٥ – الإنقاذ . العودة إلى الميناء .

٢٦ – الاحتفال العظيم . استعراض النصر .

٢٧ – تتويج وتكريم أبطال الرحلة .

٢٨ – موكب قوات البحرية والمطافى .

٢٩ – إزاحة الستار عن التمثال التذكارى بيد المدير ورجال المجلس .

٣٠ – ابتهاج الجماهير .

ولا يمكن لأى شخص أن يربط بين هذه « القائمة » والصور المرئية ، وأن يتعرف على بعض المناظر التى وصفها ميلييس بمجرد كلمة أو كلمتين (١٧ – مساجين !!! ، ٢٠ – مطاردة قاسية) .. إلا إذا كان مؤتلفا مع فيلم ميلييس التخيلى المرح . فلم يزود ميلييس السيناريو بأى مواصفات للشخصيات أو المناظر . كما أن خطوط اسكتشاته لم تؤسس أى تتابع متماسك للحركة . ومع ذلك فهذا العرض البدائى المبكر لكتابة السيناريو هو عرض مختصر للمناظر التى سيتم تصويرها ولترتيبها الزمنى المناسب .

أما السيناريو الذى كتبه بعد عام واحد المخرج الأمريكى الشهير **إدوين س . بورتر** لفيلمه « **سرقة القطار الكبرى** » (١٩٠٣) فهو أكثر تقدما ويوفر للقارىء صورة محددة للفيلم .

منظر ١ : **داخل مكتب تلغراف السكك الحديدية** . يدخل لصان مقنّعان ويجبران موظف التلغراف أن يجعل مكتب الإشارة (السيمافور) يوقف القطار المقترب ، كما يجبراه على أن يكتب أمراً مزيفاً لمهندس القطار بأن يتزود بالمياه من هذه المحطة ، بدلا من محطة

« رد لودج » وهى المحطة المعتادة للتزويد بالمياه . ويتوقف القطار تماماً (كما نراه من خلال نافذة المكتب) ، ويصل محصل التذاكر إلى النافذة ويسلمه الموظف المرتعب الأمر الزائف ، بينما يحتجب اللصان بعيداً عن مدى رؤيته ، وإن كانا مازالا يهددان الموظف بمسدسيهما . وبمجرد أن يبتعد محصل التذاكر ، ينقض اللصان على الموظف يوثقان رباطه ويكممان فمه ، ثم يسرعان بمغادرة المكتب ليلحقا بالقطار الذى يبدأ فى التحرك .

منظر ٢ : **برج مياه السكك الحديدية** . يختبىء اللصان خلف خزان المياه ، حيث يتوقف القطار حسب الأمر الزائف ، للتزود بالمياه . وما أن يبدأ القطار فى التحرك حتى يهبطان خلسة على القطار فيما بين عربة الوقود وعربة البريد والأمانات .

فى هذا المثال تبدأ السمات الأساسية لكتابة السيناريو فى الوضوح : النص مكتوب بالفعل المضارع ، ويعطى الانطباع بأن الحدث يحدث الآن فعلاً . وعلى العكس مما يقدمه الروائى عندما يصف ما قد حدث ، نجد أن كاتب السيناريو يصف ما يحدث الآن . فإذا كان الروائى يروى القصة ويسمع الكلمات المكتوبة فإن كاتب السيناريو يعرض القصة و « يرى » الكلمات .

منظر ٣ : **داخل عربة البريد والأمانات** . الموظف المختص منهمك فى عمله . ينتبه لصوت غير عادى . يتجه إلى الباب وينظر من خلال فتحة المفتاح ليكتشف أن هناك رجلين يريدان أن يقتحما العربة . يتراجع الموظف إلى الوراء حائراً ، ولكن سرعان ما يتمالك نفسه ، ويسرع بغلق الخزانة القوية التى تحوى الأمانات الثمينة ، ويلقى المفتاح إلى الخارج من خلال الباب الجانبى المفتوح . ويسحب مسدسه ويتكورخلف المكتب . وينجح اللصان أثناء ذلك من تحطيم الباب ويدخلان بحذر ، ويطلق الموظف الطلقات من مسدسه ، ويبدأ صراع الطلقات بين الطرفين حيث يموت الموظف . ويتولى أحد اللصين المراقبة بينما يحاول الآخر فتح خزانة الأشياء الثمينة .

وعندما يتأكد من غلقها يبحث هباء عن المفتاح فى جيوب الموظف، ثم يستخدم الديناميت لفتح الخزانة . وعندما يحصلان على الأشياء الثمينة وحقائب البريد ، يتركان العربة .

ويرتبط ١٣ من ١٤ منظر فى هذا السيناريو بفضل تتابع الحركة . وكما يفعل كاتبو السيناريو فى أيامنا هذه ، ينظم بورتر سرده بأن يعرض الأحداث التى تدور فى الوقت نفسه بأن ينتقل من موقع إلى موقع آخر بشكل طبيعى . وينتهى السيناريو بأن يصبح اللصان « محاصرين بالكامل . وتدور معركة حامية وبعد التصرفات الشجاعة ينتهى الأمر باللصين ومن يتبعهما بالوقوع على الأرض » . وفى آخر منظريوجه أحد الخارجين عن القانون طلقة مباشرة ناحية المتفرجين – لمجرد إثارتهم .

ولتكامل هذا السيناريو الذى كتبه بورتر ولاستيفاء عناصر « الحرفة » فيه ، نجد أنه يعتبر مثالاً نادراً بين القصص السينمائية البدائية والتى تغلب عليها صفة « الهواية » التى قدمها كاتبو السيناريو فى تلك المرحلة . لم يكن لكتابة السيناريو وقتئذ أية تقاليد أو محترفون متخصصون . إن رواد هذا المجال كانوا من الممثلين والصحفيين ومن شتى مسالك الحياة .

كان المجال بكراً فى حداثة عهده ، حتى أن أحد الكتب الأمريكية المبكرة التى تعلم كتابة السيناريو كانت تشرح الفيلم على أنه : « شريط من الباغة عرضه حوالى بوصة ، يتم التقاط الصور عليه » . كما قدم نفس الكتاب التعريف التالى للسيناريو : « المسرحية المصورة أو مسرحية الصور المتحركة هى قصة مروية فى صور » .

لقد فضل المؤلف أقل استخدام للكلمات لكى يتجنب تعريف المسرحية المصورة بـ « صفات لا فائدة لها » (وهى ملحوظة لم تفقد جديتها حتى الآن) . كما أوصى بالكتابة عن « الاستقامة ، الحب ، الصداقة ، كثرة الاهتمام ، الإحسان، بر الوالدين ، البطولة ، نفاذ البصيرة فى الطبيعة البشرية ... (و) الغباء وعقاب عدم الأمانة ، الأنانية والقسوة » ، كما نصح بعدم الكتابة عن السرقة ، الاختطاف، الانتحار أو « الموضوعات المأساوية الأخرى » . «يمكنك أن تعطى دروساً عديدة

ولكن مهما كانت مسرحيتك حزينة ، فلا بد أن يكون لها نهاية سعيدة » . كما كان هناك تحذير « لا تتصور أنه يمكنك أن تكتب مسرحية فى ساعة واحدة . إن اكثر الكتاب خبرة يحتاجون عادة إلى أسبوع » . وكانت مثل هذه الكتب التعليمية هى الأكثر تداولاً فى أمريكا عنها فى الدول الأخرى ، وكان التمييز بين أنواع النصوص السينمائية أكثر وضوحاً . وكان محترفو الكتابة للسينما فى أمريكا يشملون المتخصصين فى كتابة الصيغة الموجزة للمعالجة السينمائية (وكان البعض يسميها وقتئذ السيناريو) ، والمسرحية المصورة ، والعناوين الداخلية ، ومع ذلك لم يعتبر أحد أن كتابة السيناريو مهنة لها أهميتها داخل صناعة السينما . وكان يتم ارتجال عدد من الأفلام دون أى نص مبدئى أو بمجرد توفر ملحوظات مختصرة .

ومن الصعب أن نصدق الآن أن د.و. **جريفيث** قد صور فيلميه « **مولد أمة** » (١٩١٥) و « **عدم التسامح** » (١٩١٦) وقام بتنفيذ المونتاج لهما أيضا دون توفر أى سيناريو مكتوب . لقد استخدم السيناريو فى بعض أفلامه فقط ، مثلما فعل فى فيلمه القصير « **قبعة نيويورك** » (١٩١٢) الذى كتبته واحدة من أوائل كاتبى السيناريو الأمريكيين المحترفين ، وهى **أنيتا لوس** . (وكانت متمكنة من كتابة العناوين الداخلية ، ولكن جريفيث كان يفضل أن يكتب هو العناوين الداخلية بعد أن يضفى عليها عنصرى المبالغة والعاطفية) .

لقد إتضح هذا الموقف تجاه كتابة السيناريو فى أمريكا باعتبارها مهنة غير متميزة خلال مرحلة السينما الصامتة ، ومازال هذا هو الموقف إلى يومنا هذا إلى حد ما . ومما يثير الاهتمام أن هذا الموقف كان يتقاسمه السينمائيون والنقاد معاً بل وبعض كاتبى السيناريو أنفسهم .

إلا أن السينمائيين الروس والألمان فى مرحلة السينما الصامتة كانوا يعتبرون كتابة السيناريو عملاً خلاقا على أعلى مستوى . كان **سيرجى ايزنشتاين** ، على سبيل المثال ، يصر على وجود علاقة فعالة قوية بين كلمة السيناريو والصورة على الشاشة . كان يعترض على ما كان يسميه « العرض البصرى للحقائق » فى السيناريو ، سواء كان هذا إشارة إلى وضع آلة التصوير ، أو وصفاً لمظهر البطل .

وكان يجب على السيناريو المثالى فى رأيه أن يكون ملهماً للمخرج وأن يحفز إبداعه . بل لقد ذهب ايزنشتاين إلى حد إصراره على أن يتشابه السيناريو مع العمل الشعرى ، متجاهلاً إلى حد بعيد أهم صفة فى السيناريو – وهى التماسك .

وهناك مخرج روسى ذائع الصيت أيضا ، وهو **فسيفولد بودوفكين** ، كان يولى الأهمية القصوى فى السيناريو للتنظيم الدرامى ومدى التخيل . يجب على كاتب السيناريو أن يعرف فى المقام الأول كيف يختار تلك الأشياء والأحداث التى تعبر أحسن تعبير عن فكرة محددة بصورة مرئية (« تشكيلية » ، كما كان يسميها بودوفكين) . وكان على عكس أيزنشتاين يؤمن بأن يكون السيناريو السينمائى مبنياً بنظام ، وأن يكون لكل جملة فيه مرادف مرئى محدد .

ولكن ألمانيا هى الدولة التى ظهرت فيها أول سيناريوهات بارعة ومصقولة فعلا . فهناك ، أكثر من أى مكان آخر ، كانت كتابة السيناريو تعتبر جزءاً من التقاليد الفنية العريقة ، وليست مجرد ظاهرة جديدة وغريبة . أصبح الناس يتقبلون السينما كصيغة فنية تتساوى مع المسرح والرسم ، ويعتبرون كتابة السيناريو نوعاً متحدياً من الأدب . وكان جميع المخرجين الألمان المشهورين فى مرحلة السينما الصامتة لهم كاتبو سيناريو مختصون ، يعتبرونهم شركاء فى العمل ولهم كل الاعتبار . كان المخرج **فريتز لانج** يعمل مع **تيا فون هاريو** ، وكان المخرج **إرنست لوبيتش** يعمل مع **هانز كراهلى** . وعلى هذا ، نجد أن فيلم « **عيادة الدكتور كاليجارى** » (١٩١٩) الذى كان يعتبر أشهر الأفلام الأولى ، ينسب إلى كاتبيه **كارل ماير وهانز يانوفيتش** اكثر مما كان ينسب إلى مخرجه **روبرت فين** . وكان من المعروف أن كارل ماير يستغرق أياما ليصف لقطات قليلة ، ويستغرق عاماً ليكتب سيناريو ، وكان يفضل أن يعيد مقدم أجره على أن يقبل أى تسوية تؤثر على جودة عمله .

ولقد فُقد السيناريو الأصلى لفيلم « عيادة الدكتور كاليجارى » ، وما ينشر حالياً عنه هو وصف لقطة تلو لقطة من النسخة النهائية للفيلم . إلا أن سيناريو الفيلم الألمانى المماثل له فى الشهرة ، وهو فيلم ميرناو « نوسفيراتو ، سيمفونية من الرعب » ، مازال باقيا فى تمامه .وكان كاتبه هنريك جالين قد تأثر بكارل ماير كما

كان أيضا يجمع بين إحساس مرئى عظيم وأسلوب واضح فى الكتابة ، إلى جانب المعرفة العميقة على مستوى الاحتراف لكل جوانب العمل السينمائى .

ويتصف سيناريو « نوسفيراتو » بالجودة الشاعرية الموحية ، التى تحدث عنها أيزنشتاين كما أن له الصفة « التشكيلية السينمائية » التى عبر عنها بودوفكين فى كلماته .

● الملخص

يعلن عنوان عن أن هذه القصة مأخوذة من يوميات أحد المؤرخين فى مدينة بريمن . ويتعجب صاحب اليوميات عما إذا كان نوسفيراتو مسئولاً عن الوباء الذى اجتاح المدينة فى عام ١٨٣٨ ، ثم يروى قصة زوجين شابين .

فى الصباح الباكر يبدى جوناثان هاركر ، وهو شاب وسيم ، إعجابه بزوجته الجميلة نينا . من الواضح أنهما يحبان أحدهما الآخر . يتبادلان قبلة عاطفية قبل أن يخرج جوناثان إلى عمله .

ويسمع جوناثان من رئيسه الشرير رينفيلد أن الكونت دراكولا من ترانسلفانيا مهتم بشراء عقار فى مدينة بريمن . ويلقى رينفيلد تعليماته إلى جوناثان بالتحرك فورا ليلتقى بالكونت .

يعود هاركر إلى منزله ويخبر نينا بأنه سوف يرحل عنها لعدة شهور . ويترك زوجته فى صحبة صديقيهما وستنرا ولوسى . ويتملك الحزن من نينا وهى ترى جوناثان يبتعد عنها على ظهر جواده .

ويمر جوناثان خلال المناظر الكئيبة لترانسلفانيا . ويتوقف عند حانة ويطلب عشاء على وجه السرعة حتى يمكنه أن يواصل طريقه إلى قصر الكونت دراكولا . ويرتعب رواد الحانة عند الاستماع إلى هذه المعلومات . ويقوم صاحب الحانة بتحذير جوناثان من الرحيل وقتئذ لأن «الأرواح الشريرة تزداد قوتها بعد سقوط الظلام» .

ويقرأ جوناثان فى حجرته « كتاب مصاصى الدماء » قبل أن يستغرق فى النوم . وفى الصباح التالى يركب جوناثان العربة التى ستنقله خلال باقى رحلته . ويحث السائق على الإسراع حتى يصل إلى القصر قبل غروب الشمس . ويرفض السائق أن يواصل الطريق كله إلى قصر دراكولا – « حتى لو أعطيتنى ثروة كبيرة ! » ويتوقف السائق حيثما تبدأ « أرض الأشباح » . وبينما يواصل جوناثان طريقه الذى يؤدى إلى قصر دراكولا الغريب تتوقف أمامه عربة ستائرها سوداء ، وسائقها أيضا يرتدى ملابس سوداء بأكملها. ويختفى وجهه تحت قبعته.

ويشير السائق إلى العربة بسوطه ويدخلها جوناثان . وعندما تصل العربة إلى الكوبرى المتحرك الذى يؤدى إلى بوابة القصر يتوقف السائق .

وعندما يقترب جوناثان من بوابة القصر يبرز جسم نوسفيراتو النحيل من بين الظلال . ويقود ضيفه إلى حجرة الطعام . ويأكل جوناثان بينما يقرأ نوسفيراتو إحدى الوثائق . وبينما يقطع جوناثان بعض شرائح الخبز بالسكين تدق ساعة الحائط معلنة منتصف الليل . ولفزعه يجرح إبهامه . ويصيح نوسفيراتو « دم ! دمك الغالى ! » . ويمسك نوسفيراتو يد جوناثان ويبدأ فى امتصاص دمه . ويفزع جوناثان ويسحب يده .

وعندما يستيقظ جوناثان فى الصباح التالى يفطن إلى إنه مازال فى المقعد الذى جلس عليه الليلة السابقة . ويلحظ أن هناك علامتين صغيرتين على حنجرته .

ويصعد جوناثان إلى الدور العلوى ليكتب خطاباً إلى نينا . ويلحظ من نافذته رجلاً يمتطى جواداً فيستوقفه . ويقابل الرجل فى منتصف المسافة ويعطيه الخطاب لتوصيله .

ويواصل جوناثان قراءة « كتاب مصاصى الدماء » فى حجرته ..

« يشرب نوسفيراتو دم الشبان .. ويمكن للمرء أن يتعرف على علامة مصاص الدماء من آثار نابيه على حنجرة الضحية » . وعندما تدق ساعة الحائط معلنة منتصف الليل يظهر نوسفيراتو فى حجرة جوناثان .

وفى بريمن فى الوقت نفسه يجلس وستنرا إلى جوار سرير نينا يكتب خطاباً بينما هى نائمة . وفى صمت تنهض نينا من السرير وتبدأ فى المشى وهى نائمة . وعندما يلحظ وستنرا ذلك تكون نينا سائرة على حافة درابزين البلكونة . ويمسكها بالكاد قبل أن تسقط ويطلب من الخادمة أن تستدعى طبيباً .

ويزحف ظل نوسفيراتو على وجه جوناثان وهو نائم .

وبينما يراقب الطبيب ووستنرا نينا ، تنهض من فراشها وتصيح باسم زوجها وتعبير وجهها يدل على الدوخان . ويتقهقر نوسفيراتو فجأة عن ضحيته . ويفسر الطبيب صيحة نينا بأنها « حمى مفاجئة » .

وفى الصباح يتجه جوناثان إلى غرفة نوسفيراتو . ويحاول جاهداً أن يفتح الباب الحديدى الثقيل . وينزع الغطاء عن تابوت ثم يجرى بعيداً فى قمة فزعه عندما يكتشف أن نوسفيراتو داخل التابوت راقداً كالجثة .

وبعد قليل ، يتجسس جوناثان من نافذة غرفته ، على نوسفيراتو فى فناء القصر . إن مصاص الدماء ينقل الآن عدداً من التوابيت إلى عربة واقفة . ويسرع جوناثان إلى السرير ويبدأ فى تمزيق الملاءة . ويهرب من النافذة مستعيناً بحبل من أجزاء الملاءة . وينزلق نوسفيراتو داخل أحد التوابيت ، وينغلق الغطاء بعده بطريقة غامضة .

رجلان يوجهان طوفا محملاً بتوابيت نوسفيراتو . بينما يرعى أحد الأطباء جوناثان فى المستشفى . جوناثان فى حالة اضطراب يحاول أن يتكلم عن التوابيت ولكن الطبيب والممرضة يقنعانه بأن يخلد إلى الراحة .

مجموعة من عمال الميناء ينقلون التوابيت إلى إحدى السفن ، ويفتحون غطاء تابوت منها . التابوت مملوء بالرماد الذى تجرى فوقه الفئران . ويعض أحد الفئران عاملاً فيضربه هذا بجاروف .

رينفيلد ، رئيس جوناثان ومندوب نوسفيراتو ، محجوز فى زنزانة داخل مصحة عقلية - يصرخ طلباً للدم . نينا ترتدى ثياباً سوداء تتجول بين الكثبان الرملية وتنظر إلى البحر فى تلهف . ويجرى وستنرا ولوسى نحوها ، ومعهما الخطاب الذى كتبه جوناثان ، يعدها فيه بالعودة إليها . تضم نينا الخطاب إلى قلبها وتجرى مبتعدة .

مازال جوناثان ضعيفا ، بعد أن هرب من سيطرة مصاص الدماء ، ولكنه يستعد لمغادرة المستشفى ، ويشكر ممرضته ويخرج من الحجرة مترنحاً .

وتتحرك سفينة بسرعة عبر البحر ، بينما يوجه جوناثان حصانه إلى أسفل تل مغطى بالأشجار .

ويسرق رينفيلد جريدة من الخادم الذى ينظف زنزانته . وتوضح الجريدة أن هناك وباء جديداً قد انتشر ، « يهاجم أساساً الشبان والأقوياء . أما العلامتان الدمويتان اللتان تظهران على حنجرة كل ضحية فهذا ما يحير الأطباء » . يستمتع رينفيلد بهذه الأخبار ويدلك يديه معاً كما تفعل الحشرات .

داخل السفينة وقد أصاب الطاعون كل رجالها فيما عدا القبطان ومساعده . ويمسك المساعد بلطة ويتجه ليفحص كل حمولة العنبر . ويبدأ فى تحطيم التوابيت وسرعان ما تنتشر الفئران فى كل العنبر . وأخيراً يحطم غطاء التابوت الذى يرقد فيه نوسفيراتو . وينطلق مساعد القبطان إلى خارج العنبر من شدة الفزع . وبينما يتجه مصاص الدماء ببطء نحو المساعد يتقهقر الأخير أمامه فى خوف غافلاً عن تعليمات القبطان ، حتى يسقط بظهره من على داربزين السطح . ويعتقد القبطان أنه أصبح وحده الآن فيربط نفسه إلى عجلة القيادة . وهكذا أصبح مقيد الحركة وقد أفزعه أن نوسفيراتو يتجه نحوه .

نينا فى حجرتها ، تستشعر أن جوناثان يقترب من المدينة .

رينفيلد فى زنزانته وقد أقلقه إلى أبعد مدى وصول سيده نوسفيراتو . وعندما يدخل الخادم فى الزنزانة يحاوره رينفيلد ويهرب .

يصل نوسفيراتو إلى مدينة بريمن حاملا تابوته ، يتبعه حشد من الفئران .

ويلتقى جوناثان ونينا فى عناق عاطفى . ويتجسس نوسفيراتو ، وهو يبتسم ابتسامة كئيبة ، على الزوجين قبل أن يتجه إلى بيته الجديد .

ويقوم وستنرا وعدد من الموظفين بفحص السفينة التى نقلت نوسفيراتو. يكتشفون أن كل البحارة والقبطان قد ماتوا . ويقرأ وستنرا سجل السفينة الذى كتبه القبطان ، وقد سجل فيه التدهور الصحى لطاقم البحاره ووفاتهم ، واحتمال وجود أحد الهاربين تحت سطح السفينة ووصف للفئران التى كانت تملأ العنبر . ويأخذ الطبيب السجل من وستنرا ، ويقرأه ثم يعلن أن الطاعون قد وصل إلى المدينة . ويحذر الجميع ويطلب منهم البقاء فى منازلهم .

وينفذ سكان المدينة تعليمات الطبيب . وتبدو بريمن كأنها مهجورة . ويبدأ البعض فى الوفاة ببطء ، بينما يعيش الباقون فى فزع قاتل .

وتقرأ نينا ، كتاب مصاصى الدماء ، بالرغم من أنها وعدت جوناثان بأنها لن تفعل هذا . وتعرف أنه يمكن لـ ، إمراة نقية القلب ، أن تحطم سيطرة نوسفيراتو وتنهى سحره .

وتقوم لجنة من الرجال بمطاردة نوسفيراتو خلال المدينة . ويقهقه نوسفيراتو بجنون كلما راوغهم .

وتنهض نينا من سريرها بينما ينام جوناثان على مقعد وثير بجوار السرير . وتفتح النوافذ لتنظر من خلالها إلى بيت نوسفيراتو . ونوسفيراتو من نافذته يتجه بنظره نحوها فى جوع . وتفتح نينا ذراعيها تدعوه . ويتحرك نوسفيراتو من نافذته . وتتجه نينا إلى جوناثان وتهزه

ليستيقظ . وما أن يستيقظ حتى تصاب هى بحالة إغماء . ويضعها جوناثان على السرير ثم يسرع خارجاً من الحجرة . وتعود نينا إلى نافذتها ، ولكن نوسفيراتو لا يظهر فى نافذته ، بل يبدو أمامها فجأة فى بئر السلم . وترتعب نينا وتتقهقر بينما يتقدم نوسفيراتو نحوها . ويضطرها إلى الرقود على السرير .

وفى أثناء هذا يتواجد جوناثان فى منزل الطبيب ، ويحاول إيقاظه من نومه .

ويطبق نوسفيراتو على حنجرة نينا .

ويصيح الديك معلنا بدء نهار جديد . ويقفز رينفيلد فى زنزانته منزعجاً . ويصيح فى صخب محذراً سيده . ويتمكن الممرضون أخيرا من تهدئته .

ويتحسس نوسفيراتو صدره متألماً وهو يحاول أن يخرج من حجرة نينا . ويحاول عبثا أن يحمى نفسه من أشعة الشمس . ويعلن رينفيلد ، وهو مقيد داخل قميص المجانين ، حزنه لوفاة سيده .

وتستيقظ نينا عندما يصل جوناثان والطبيب . ويبدو عليها الضعف وان كانت تعبر عن السلامة والطمأنينة . وتموت نينا فى حضن جوناثان .

«وعند هذه اللحظة ، وكأنما حدثت معجزة ، لم يعد المرضى يموتون ، ويختفى الظل المرعب لمصاص الدماء مع بزوغ شمس النهار» .

والسيناريو الذى كتبه هنريك جالين ، مثله مثل سيناريو أى فيلم آخر ، لا ينطبق بأكمله على الإنتاج النهائى .. إنه مجرد مرحلة من مراحل خلق الفيلم . ومع ذلك فإنه يترك إنطباعا بعمل أدبى متكامل : فالنص واضح ، غنى فى صوره ، مركز فى إبداعه . « إننا ننظر إلى منزل قديم من خلال ألواح الزجاج ، إنه يرتفع سته أو سبعة طوابق ، له نوافذ مقوسه مفتوحة ، يفرز جواً كئيباً يشبه الموت » .

ومن الأكثر أهمية بالنسبة لكاتب السيناريو أن يجد صورة (جواً كئيباً يشبه الموت) بدلا من أن يلجأ إلى وصف تفصيلي . ويقدم جالين عدة صور .. « وهج شبحى لشمعة » .. طوف ينجرف بعيدا خلال النهر الهائج .. « شارع يحجبه الضباب » ورجل يشعل مصباحا كبيراً . وعندما يذكر جالين شعاعاً واحداً من أشعة الشمس يدخل قصر نوسفيراتو من خلال شق فى النافذة ، فليس الأمر مجرد شعاع من الضوء بل هو صورة ، تذكرنا بالخير الذى يشق طريقه حتى إلى داخل عالم الشر .

ولتناوب الضوء والظل معنى رمزى فى هذا السيناريو . إن مسكن جوناثان ونينا ، بزهوره فى المقدمة ، مضاء بوضوح . وقصر نوسفيراتو مظلم ومليء بالظلال .. فمصاص الدماء يرتبط بالليل ، ويموت عند ظهور أول شعاع لشمس النهار .

وتظهر الصور الداكنة مراراً فى السيناريو . وتكون أحيانا مجرد تفاصيل دون أى ارتباط مباشر بتطور الحدث . إلا أنها حيلة قيمة لخلق جو عاطفى مجرد .. عنكبوت أبيض ضد خلفية غامقة ، « ينهمك فى جذب ضحيته إلى شبكة خيوطه » .. أو عربة نوسفيراتو ذات الستائر السوداء ، وهى تمر خلال أشجار « بيضاء كالأشباح » .

« نوسفيراتو » عبارة عن سيناريو سينمائى من طراز مبكر من حيث وضوح أسلوبه فى السرد . « يبدو ظل نوسفيراتو فى بئر السلم ، أحدباً وذا يدين مثل الخطاف المتحفز » . ان الجمل تبدو وكأنها سطور من نص شعرى اكثر منها سطور من نص عملى . « إن الهيكل العظمى الموجود على قمة ساعة الحائط يدق دقات ذات نغمة زجاجية .. الوقت الآن هو منتصف الليل » .

كما كان « نوسفيراتو » واحداً من أوائل السيناريوهات الذى أصبح قدوة فى وصف الشخصيات . لم يكتب المؤلف شيئا كثيرا عن جوناثان ، مجرد أنه شاب . أما عن الباقى .. أنه يحب ومحبوب فى الوقت نفسه ، أنه يخلص فى عمله ، أنه ليس جبانا .. فهذا ما يحصل عليه القارىء من واقع أفعاله . وينطبق نفس الشىء على « زوجته الجميلة » نينا ، إذ يتعرف عليها القارىء من خلال الأحداث .

لا يوجد أى ذكر لوجهها أو عينيها أو قوامها . ان القارىء يعرف فقط أن نينا «إمراة نقية القلب » ، فهذه هى النقطة الوحيدة المهمة لغرض السرد . أما الباقى فهو من عمل المخرج .

إلا أن نوسفيراتو وبصفة خاصة مساعده رينفيلد ، قد حظيا ببعض التفصيل فى وصفهما . يجب أن يوحى مظهر نوسفيراتو بالخوف والاشمئزاز . إن السيناريو يصف جسمه الطويل النحيل « المرعب » و « شكله الكئيب » و « مظهره الفريد فى نوعه » .. ويقرأ المرء أنه « يتحرك حركة غريبة لا تنتمى لحركة الإنسان ، بيده الطويلة النحيلة التى تتأرجح بين الأرتفاع إلى حاجبه ثم السقوط ثانية » ، وأن له أذنين مدببتين ، وجمجمة سيئة الشكل ، وعينين غائرتين ، ونابين بارزين ، وحواجب كثيفة .. وإنه يرتدى معطفا ضخما يرتفع عالياً حول قفاه .

إن وصف نوسفيراتو جزء من دراما السيناريو . فبدون الإحساس بقبحه الذى لا ينتمى إلى هذا العالم ، لن يمكننا إدراك مدى الإشمئزاز والرعب الذى مر به جوناثان أو التضحية التى أقدمت عليها نينا .

أما الوصف التفصيلى جداً فهو لرينفيلد ، الرئيس الشرير لجوناثان ، والمندوب المخلص لنوسفيراتو . ويعرف القارىء من عنوان داخلى يندرج فى النص أن «كان المندوب رينفيلد رجلاً غريباً ، كما كانت هناك شائعات غير سارة عنه » ، وأنه « رجل عجوز يضمحل» ، وأنه « أصلع وله حواجب بيضاء كثيفة وشريط من الشعر يعلو قفاه » ، وإنه « يحتفظ برأسه مائلة إلى أحد الجانبين ، فاغراً فاه » ، وإنه عندما يبتسم « تبرز أسنانه الرديئة » .

إن المؤلف هنا يولى إهتماما خاصاً برينفيلد ، لأن تفاصيل هذه الشخصية هامة لسير الأحداث . إنه جزئيا مصاص دماء متنكر . ومظهره وعاداته وتصرفاته كلها جزء من الحبكة الروائية . وبدون معرفة هذه التفاصيل لا يمكن للمرء أن يتصور المنظر الذى يفقد فيه عقله عندما يستشعر اقتراب نوسفيراتو . «رينفيلد ... يختطف جزءاً من الهواء بإحدى يديه ، بينما يمتص يده الأخرى ، ثم يبدأ فى التكشير بكآبة ويتحرك ببطء عبر الحجرة ويده اليسرى ممدودة أمامه .... ويتحرك رينفيلد ببطء تجاه الإثنين اللذين يرقبانه فى دهشه ، وقد وضع يده فوق رأسه ، ثم ينقض فجأة على حنجرة المشرف » .

وكل جملة تالية فى سيناريو « نوسفيراتو » تدفع الحدث إلى الأمام .

ويدق الهيكل العظمى فوق ساعة الحائط دقات منتصف الليل فى نغمة زجاجية .

ويقفز جوناثان فجأة إلى أعلى ويخفى الكتاب وراءه ، ويتحرك إلى جزء آخر من الغرفة .

ويسير جوناثان إلى باب يعلوه قوس على شكل باكية ، ويفتحه قليلا وينظر من خلاله ، ولكنه يقفز إلى الوراء رغم أنفه .

وفى نهاية الصالة المظلمة يقف نوسفيراتو بشكله المرعب شديد الشحوب ، وعيناه تلمعان .

نجد فى مثل هذا النوع من السرد أن الإنتقال من جزء إلى آخر حر ويتصف بالمرونة . ولا توجد هناك معابر ذات أسلوب ، فكل صورة جديدة عبارة عن سطر جديد فى الصفحة . إن هذا التنظيم للنص له صفة سينمائية قوية ، تماثل ما للمونتاج السينمائى .. وصل أجزاء من أطوال الفيلم لها مواقع مختلفة وأحداث مختلفة وحالة نفسية مختلفة .

ويصف المؤلف خلال سرده ، الفيلم الذى « يراه » فى مخيلته ، على الورق . وبالرغم من أن آلة التصوير لم تذكر أبداً ولا توجد أى تعليمات خاصة بها ، إلا أن المرء يدرك وجودها دائما . ويلاحظ المرء آلة التصوير عندما تتغير وجهة نظرها .. هى الآن قريبة من الغرض ، والآن بعيدة تماماً عنه .

نرى بيت نواسفيراتو عبر الطريق . (لقطة بعيدة) .

وتواصل نينا النظر من خلال النافذة ، فى انجذاب يصحبه رعب واضح . (لقطة متوسطة) .

ويبدو ظل نوسفيراتو فى بئر السلم ، أحدباً وذا يدين مثل الخطاف المتحفز . (لقطة بعيدة) .

نينا ... تتسع عيناها فزعاً عندما ترى الشىء القادم من السلالم . (لقطة قريبة) .

ظل نوسفيراتو ، ويده ممدودة ، يتحرك عبر الحائط . (لقطة بعيدة) .

تتراجع نينا إلى السرير وتلقى نفسها عليه . (لقطة متوسطة) .

فى الضوء الخافت لحجرة نينا ، يمكننا أن نرى بالكاد رأس نوسفيراتو قريبة من حنجرة نينا . (لقطة قريبة) .

إن سرد جالين يتضمن من آن لآخر ، توضيحاً لأين يجب أن توضع آلة التصوير (زاوية اللقطة) ، ولكنه لا يستخدم أى اصطلاحات فنية .

واثناء القراءة عن الظهور المفاجىء لنوسفيراتو أمام قبطان السفينة ، « يرى « القارىء مصاص الدماء من زاوية منخفضة جداً .. إنه « يظهر منذراً بالشر فوق فتحة صغيرة « . إنه يبدو من هذا الوضع اكثر إثارة للرعب وإنذاراً بالشر . وعندما يقوم نوسفيراتو بـ « وضع تابوت على عربة يجرها حصان ، وكان عليها تابوتان من قبل « ، فإن القارىء يشترك مع جوناثان فى مراقبة ما يحدث ، بالنظر إلى أسفل إلى فناء القصر من نافذة مرتفعة فى مكان ما تحت سقف القصر . والزاوية المرتفعة هنا تجعل المنظر أكثر إثارة للرعب ، لأنها تضم حيزاً أكبر وتعرض اكثر ما يمكن مما يدور .

وفى بعض الأجزاء ، يمكن للمرء أن يدرك حركة آلة التصوير ، مثال ذلك عندما « يظهر نوسفيراتو فى المدخل ، ويزداد حجمه بطريقة ما حتى يملأ فراغ المدخل بأكملة « . إن آلة التصوير تتحرك لتقترب أكثر وأكثر من مصاص الدماء . وهذه الحركة التدريجية تزيد من كثافة الحدث .

كما يقدم كاتب السيناريو من آن لآخر حدثين متوازيين أو أكثر ، ويواصل الانتقال فيما بينها باستمرار .

يجرى جوناثان أمام حائط به عدة نوافذ لأحد المساكن ... يتوقف وينادى .

يحمل نوسفيراتو تابوته الخاص .. يتوقف فى ظل إحدى الأشجار .

جوناثان ... يضم زوجته المغمى عليها إلى صدره .

يتوقف نوسفيراتو لينظر إلى مسكن جوناثان .

جوناثان ونينا يحضنان أحدهما الآخر .

يستدير نوسفيراتو وينظر إلى أعلى ، مبتسماً فى خبث .

هذا الحدوث فى وقت واحد يمثل خاصة أساسية فى السينما . إن القدرة على توجيه عدة سطور من الأحداث - بعضها يوازى البعض الآخر ، وبعضها يتقاطع ، وبعضها يدور فى مكان بعيد جدا ولكنه يحدث فى الوقت نفسه - تعتبر من أهم مهارات كاتب السيناريو .

لقد كونت الأفلام الصامتة علاقات خاصة بالكلمات . وإن كانت أكثر هذه العلاقات قد فقدت جدواها عندما ظهرت الأفلام الناطقة ، إلا أن نموذج الاقتصاد فى الحوار السينمائى كان قد استقر فى المرحلة الصامتة .

وكان « نوسفيراتو » ، وهو نموذج لسيناريو الفيلم الصامت ، يضم عدة تنويعات من العناوين : **العناوين الداخلية** subtitles ، وغالبا ما تسمى تعليق أو مجرد جمل، **والكتابة المندرجة** inserts وهى أى كلام مكتوب يظهر فى الفيلم .. مثل خطاب أو إعلان على حائط أو صفحة من كتاب ، والعناوين البينية intertitles وهى نص مقدمة الفيلم أو خاتمته أو أى ملحوظات يحددها المؤلف لكى تظهر على الشاشة .

وتستخدم العناوين الداخلية باقتصاد داخل السيناريو . فالمؤلف يعرف أنه يمكنه استخدامها عندما تعجز الصورة المرئية عن نقل المعلومات المطلوبة . وعلى سبيل المثال ، تظهر العناوين الداخلية فى بداية السيناريو عندما يخبر رينفيلد مرءوسه جوناثان عن رحلة العمل العاجلة : « يوجد هنا خطاب هام من ترانسلفانيا . إن الكونت دراكولا يريد أن يشترى منزلا فى مدينتنا » .. أو عندما يقول سائق ترانسلفانيا لجوناثان : « لن تتقدم العربة اكثر من هذا ، ياسيدى ، حتى لو أعطيتنى ثروة كبيرة .. هنا تبدأ أرض الأشباح » . ونجد ، إلى جانب تقديم المعلومات الضرورية للحبكة ، انه يمكن للعناوين الداخلية أيضا أن تنذر بحدث قادم ، مثلما يحدث عندما يقول رينفيلد لجوناثان : « ستتمتع برحلة مدهشة . وبما إنك شاب ، فلا أهمية إذا كلفتك الرحلة بعض العناء - أو حتى بعض الدماء » .

وسرعان ما يثار إهتمامنا وفضولنا . ماذا سيحدث ؟ ما الذى يمكن أن يكلف جوناثان بعض الدماء ؟

وقد يكون العنوان الداخلى حاداً لكى يزيد من قوة الدراما : « العشاء بسرعة ! يجب أن أصل إلى قصر الكونت دراكولا » . عندما يقول جوناثان هذا لصاحب الحانة يبتعد عنه كل الموجودين فى رعب . إنهم يعرفون ما يكفى عن الأشباح وعن الكونت ، ولكنه لا يعرف . ويحدث نفس التأثير عندما يرى نوسفيراتو أن جوناثان قد جرح إصبعه بالسكين فيصيح : « دم ! دمك الغالى ! » ، أو عندما يضطرب رينفيلد ذعراً وهو على سرير الزنزانة ، فيجلس ويرفع ذراعية ويصيح : « ياسيدى ! ياسيدى ! ياسيدى ! »

كما يقدم جالين مثالاً جيداً للحوار الموجز ، الخالى من الكلمات الزائدة . انه يقتصد فى استخدام العناوين الداخلية ، لأنه يعلم أن كل عنوان داخلى ثابت بطبيعته ، وعندما يظهر بين لقطات الفيلم فإنه يوقف الحركة .

ونجد ، على عكس حالة الحوار فى الأفلام الناطقة ، انه من النادر أن تميز العناوين الداخلية بين كلام إحدى الشخصيات وكلام شخصية أخرى . إن العناوين الداخلية مختصرة ومبسطة بحيث لا يوجد مكان لهذه الدقة . إن كلام نوسفيراتو لا يختلف عن كلام جوناثان أو كلام الطبيب . « لقد وصلت متأخراً أيها الشاب . لقد اقتربنا من منتصف الليل . ولقد إنسحب جميع خدمى » .

ويوجد فى هذا السيناريو أيضا عدد من العناوين المندرجة .. مقتطفات من خطابات جوناثان إلى نينا (« نينا حبيبتى – لا تحزنى . وبالرغم من بعدى فإننى أحبك ») .. عنوان رئيسى فى جريدة ما (« الوباء الجديد يحير العلماء ») .. صفحات من سجل قبطان السفينة (١٨ مايو ١٨٣٨ – مررنا بجبل طارق – ذعر فى السفينة – ثلاث حالات وفاة حتى الآن – مساعدى فقد عقله – فئران فى العنبر – إننى أخشى أن يكون السبب هو الوباء ») .. ومن « كتاب مصاصى الدماء » (« كان ذلك فى عام ١٤٤٣ عندما تمت ولادة أول نوسفيراتو ») ويهمنا بصفة خاصة ذلك العنوان المندرج من « كتاب مصاصى الدماء » الذى يقول : «يمكن لإمراة أن تحطم سيطرته الرهيبة .. إمراة نقية القلب .. تمنح دمها

لنوسفيراتو ثم ... تحتفظ بمصاص الدماء إلى جانبها حتى يصيح الديك » . هذا العنوان المندرج يضيف بعداً جديداً لشخصية نينا ، ويوضح أهمية تضحيتها .

أما العناوين البينية فى هذا السيناريو فتشمل المقدمة المكتوبة ، من المذكرات اليومية لجوهان كافالينز ، المؤرخ القدير ، عن مدينته بريمن : « نوسفيراتو ! .... هل هو المسئول عن الوباء الذى اجتاح بريمن فى عام ١٨٣٨ » . والخاتمة المكتوبة : « لم يعد المرضى يموتون ، ويختفى الظل المرعب لمصاص الدماء مع بزوغ شمس النهار » . ويشبه هذان البيانان الأقواس الفاصلة التى تحوى داخلها السر كله . ونجد خارج هذه الأمثلة ، أن صوت الراوى لا يظهر إلا قليلا ، لكى يشرح شيئا أو يدفع بالحدث إلى الأمام .

لقد تطور الحوار السينمائى الحديث اعتماداً على العناوين الداخلية والبينية الجافة والساذجة أحيانا والتى تخضع للأمر الواقع فى عهد السينما الصامته ، أكثر مما اعتمد على الحوار المسرحى . ونجد بصفة عامة أن المسرحية تعتمد على الكلمة ، بينما يعتمد الفيلم السينمائى على الصورة المرئية ، وهو ما أوضحته السينما الصامته بكل إقناع .

وكما ذكرنا من قبل ، فإن « نوسفيراتو » هو أحد السيناريوهات المعدودة من مرحلة العشرينات التى تمتلك هذا التكامل السينمائى والأدبى . وعندما ظهر الصوت ، وبالتالى الحوار ، تطورت سيناريوهات الأفلام الصامته وتحولت إلى سيناريوهات .. اكثر تعقيداً وأنضج شكلا .

٢

تكوين السيناريو

« الطريق » (١٩٥٤)
LA STRADA

إخــراج : فيديريكو فيلليني
سيناريو : فيديريكو فيلليني و توليو بينيللي مع إنيو فلايانو

إن الأفلام الفنية الوافرة المليئة بالحيوية والغموض والبراعة التي قدمها **فيديريكو فيلليني** (من مواليد ١٩٢٠) تزخر بتفاصيل سيرته الذاتية وذكريات طفولته وكل ما يفتنه شخصياً . يروي فيلم « **إني أتذكر** » (أماركورد) أيام فيلليني عندما كان صبياً في مدينة ريميني على الشاطيء الايطالي ويتأمل فيلم «إي **فيتيللوني**» سنوات ما بعد المراهقة وهو يتسكع في نفس المدينة . ويتذكر فيلم « **روما** » إنتقاله من الأقاليم إلى العاصمة . ويعرض فيلم « $8\frac{1}{2}$ » التركيز الفكري والعاطفي في وجوده كمخرج سينمائي.. كما يعرض فيلم «**المهرجون**» مدى استحواذ السيرك عليه طوال حياته . أما فيلم «**مذكرات مخرج**» وفيلمه الأخير « **مقابلة** » فيسجلان إلهامه وتجاربه في شكل تسجيلي مباشر .

وبدأ فيلليني حياته العملية في السينما ككاتب سيناريو عام ١٩٤٤ ، عندما إلتقى بالمخرج **روبرتو روسيلليني** . واشترك الإثنان في كتابة سيناريو فيلم «**روما مدينة مفتوحة** » (١٩٤٥) ، والذي أثبت أنه كان نواه السينما

الايطالية الجديدة . وخلال السنوات التالية عمل فيللينى ككاتب سيناريو وكمساعد مخرج مع روسيللينى وعدد من المخرجين الآخرين قبل أن يخرج أول أفلامه . وبعد أن أخرج فيلمين لم يلقيا قبولاً واضحاً ، حصل على أول نجاح له عندما قدم فيلم «إى **فيتيللونى**» فى عام ١٩٥٣ ،ولكنه فى عام ١٩٥٤ قدم أعظم أعماله ، وهو فيلم « **الطريق** » .

قام فيللينى بكتابة سيناريو فيلم « الطريق » بالاشتراك مع توليو بينيللى وإينو فلايانو ، وهما إثنان من اكثر من اشترك معه . قام فيللينى بتطوير الحبكة وأضاف بينيللى إلى السيناريو ملحوظاته عن حياة الممثلين المتجولين والغجر ، واتفق الإثنان على إن يكون فيلم « الطريق » عن إحساس الإنسان بالوحدة وعدم قدرة الناس الذين يعيشون معاً على الاتصال فيما بينهم . وانضم الكاتب إنيو فلايانو إلى فيللينى وبينيللى بعد إتمام المسودة الأولى للسيناريو ، وأصبحت مهمته حسب ما قاله شخصياً « أن أقول أشياء تنتقص من قدر « الطريق » لمدة ثلاثة شهور .. وأن أدين عدم وضوح الجو العام ، وبعض التكلف فى الشخصيات ، وأصررت أن تلتزم القصة ، بالرغم من جمالها الفائق ، بالنزول إلى أرض الواقع ، وأن تندمج الرمزية فى السرد » . وحسب كلام فلايانو أيضا ، فإن فيللينى لم يصل إلى التوازن المطلوب بين العالم الفعلى فى الطريق والعالم الشاعرى لخياله ، إلا عند المراحل الأخيرة من التصوير ومن المونتاج .

ويعتمد سيناريو « الطريق » على إحدى الأفكار المحببة إلى فيللينى ، وهى بحث الفرد عن مغزى الوجود ، فى إطار موضوعه الخصب ، السيرك . وقامت ببطولة الفيلم **جوليتا ماسينا** ، زوجة فيللينى . ويعتبر أداؤها لدور المهرجة الساذجة جلسومينا ، أداء سينمائيا نموذجياً فى نوعة ، كما يعتبر تقديراً مؤثراً وإجلالا **لشارلى شابلن** . لقد حيرت قصة الفيلم ذات المغزى الأخلاقى بعض النقاد ، كما اعتبر البعض الآخر أن [illegible] لينى بشجاعة بالجانب الإنسانى للفرد ، خيانة للواقعية الجديدة وتركيزها التعليمى على المشاكل الاجتماعية .

وحقق فيلم « الطريق » نجاحاً عالمياً ، وإن تم ذلك بالتدريج . عرض لأول مرة فى مهرجان فينسيا عام ١٩٥٤ ، وقوبل الفيلم عندئذ ببعض الحذر ونال

جائزة الأسد الفضية . ولم تحصل جوليتا ما سينا على أى جائزة . ولم يصل الفيلم إلى التقدير الكامل إلا بعد عام من عرضه فى أوربا وفى أمريكا . لقد استمر عرضه ثلاث سنوات متصلة فى نيويورك ، وتسبب فى حصول فيلليني على أول جائزة أوسكار له من بين الأربعة التى فاز بها طوال حياته . ويكتب فيلليني « إننى أشعر ، بفيلم « الطريق » ، أننى فى سلام مع نفسى وبافتخارى كفنان . وسيظل فيلم « الطريق » هو نقطة التحول فى حياتى » . لقد عبر فيلليني فى هذا الفيلم عن كل ما يمكنه « أن يبكى من أجله ، أو يضحك من أجله ، أو يعانى من أجله أو يأمل فى تحقيقه » .

وتمكن فيلليني خلال الثلاثين سنة الماضية من أن يغرس فى خيال المتفرجين جمالياته وعالمه المرئى الخاص به . لقد أصبح تعبير « على طريقة فيلليني » صفة شائعة فى العالم تطلق فى وصف كل عمل غريب فى عدم تجانسه ويحافظ بدقة فى الوقت نفسه على توازنه بين القبيح والجميل . وإنها لحقيقة أن أفلامه خلال السنوات الأخيرة تبدو أقل إلهاماً (مثل فيلم « **جنجر وفريد** ») ، ومع هذا تبقى سمعة فيلليني فى أمان لإبتكاراته التى لا تمحى فى أعماله المبكرة وخاصة فى فيلم « الطريق » .

وكلمة **تكوين** composition تعنى فى أصلها اللاتينى جمع أجزاء مع بعضها فى كل موحد . وتكوين القصيدة الشعرية أو السيمفونية أو اللوحة الفنية أو المبنى أو الفيلم يعنى هذا بالضبط . إنه يرسى الترتيب والتنظيم والتدبير المحدد للأجزاء والعناصر . إن هذا التدبير فى غالب الأمر هو ما يجعل العمل الفنى ممتعاً . ويقوم التكوين بابراز التباين فى التغيير المستمر فى مجرى الحياة . ويتم من مواد فعلية ولكنها منظمة ومكتملة ، وبذا تصل إلى الإرضاء والراحة .

ولا توجد قواعد مكتوبة للوصول إلى التكوين السليم . ومن آن لآخر وفى مراحل مختلفة من التاريخ ، تظهر بعض القواعد التى يتقبلها الجميع كقاعدة ضرورية . ففى القرن الخامس قبل الميلاد حسب الإغريق ماكانوا يعتقدون انه النسبة الرقمية المثالية بين رأس الإنسان وجسمه فى النحت ، والعلاقة المثالية بين الأعمدة وباقى المعبد . وفى القرن السابع عشر ابتكر الفرنسيون قانونا للمأساة

الكلاسيكية ، يتطلب وحدة المكان والزمان والحدث . وكانت قواعد التكوين هذه تستمر لفترة ، ثم ترفضها الأجيال التالية . ومع ذلك بقيت فى التقاليد الثقافية بعض النماذج الممتازة التى يحتذى بها فى التنظيم والترتيب .

وهناك فهم بالفطرة فى العالم كله للتكوين الفنى . ولو كان على المرء أن يقارن بين معبد إغريقى وسيمفونية كلاسيكية وفيلم سينمائى ولحاف بسيط ، لوجد بعض التشابه فى تصميماتها الأساسية فلكل منها بناء وفق تخطيط محدد وليس عشوائيا ، ولكل منها وحده متزنة بين التفاعل المباشر والتفاعل البارع بين الأجزاء ، وبين الأجزاء والكل ، ولكل منها أيضا مبدأ مشترك فى التكرار – فى تنويع وتطوير الفكرة نفسها خلال العمل جميعه .

وقد يتم التكوين بدون قصد ، كما فى صناعة الخزف (حيث لا يمكن التنبؤ بنتيجة الطلاء) ، أو يتم تلقائيا ، كما يحدث أحيانا فى الرسم أو الغناء . وحتى فى هاتين الحالتين فهناك التوازن والتناسب والإيقاع – هناك التبادل بين الدقات القوية والخفيفة ، بين البقع الناصعة والداكنة ، بين الخطوط القوية والكئيبة ، بين الأصوات الحادة والناعمة ، بين المقاطع الموسيقية الممتدة والقصيرة .

ويشترك الفيلم السينمائى فى نفس مبادىء التكوين الشائعة فى كل الفنون ولكنه يتضمن أيضا بعض المبادىء الخاصة به . نجد مبدأ أن الكل كوحدة متكاملة يتكون من أجزاء ، ويزداد وضوحاً فى الفيلم السينمائى ، حيث الصور المنفردة (الكادرات) تكون اللقطة ، واللقطات تكون المناظر ، والمناظر تكون المشاهد والمشاهد بدورها تكون الفيلم . إن الفيلم السينمائى من اكثر الفنون تعقيداً ، والتكوين السينمائى هو نظام فيه الحركة والكلام والموسيقى والصور المرئية والإضاءة ، تؤثر وتسيطر بل وتعتمد على بعضها البعض .

والوظيفة الرئيسية لتكوين السيناريو هى تطوير القصة والشخصيات والأحداث . وتكوين السيناريو أمر معقد فى حد ذاته . انه ينظم المشاهد وترتيبها الداخلى وتبادل الاعتماد بين بعضها والبعض الآخر . انه يجمع بين تطور الشخصية والأحداث ... من البداية إلى الذروة إلى حل العقدة . (وستتم مناقشة بعض هذه الجوانب من تكوين السيناريو فى فصول قادمة) . ولكى نوضح تنظيم

المشاهد داخل السيناريو ، وما يربط بينها ، وما يتم التركيز عليه وما يكتفى بالتلميح عنه ، وكيف يتم تدبير المشاهد – أى التكوين – والتعبير عن الفكرة الرئيسية للفيلم ، فإننا سنستعين بسيناريو فيلم فيللينى ، الطريق ، كمثال واضح لـذلك .

● الملخص

جيلسومينا ، فتاة بسيطة فى تفكيرها ، تسير بحزاء الشاطىء تحمل على ظهرها حزمة من البوص . وتسرع أخواتها الصغيرات نحوها ، ليستدعينها إلى المسكن . ، هناك رجل ومعه موتوسيكل ضخم ! ، . إنه زامبانو الرجل القوى . إنه يبحث عن فتاة لتحل محل روزا شقيقة جيلسومينا ، والتى ماتت منذ قليل أثناء تجوالها معه . وينظر زامبانو إلى جيلسومينا ببعض الشك ، ولكنه يستقر على اختيارها ، ويعطى أمها بعض النقود . وتجرى جيلسومينا لتودع البحر .

وتجلس جيلسومينا عن قرب تلاحظ زامبانو وهو يؤدى حركاته المذهلة كرجل قوى فى حلبة سيرك متواضع فى بلدة إيطالية . ويبتهج الجمهور ويصفق . وتمر جيلسومينا عليهم حاملة القبعة فى يدها .

وفى مخيم السيرك ، يعطى زامبانو لجيلسومينا بعض الملابس القديمة التى كانت ترتديها أختها روزا ، ويبدأ فى تعليمها كيف تقرع طبلة صغيرة وتنادى ، هنا زامبانو ! ، وفى كل مرة تفشل فيها يضربها زامبانو بالسوط .

وفى المساء يدعو زامبانو جيلسومينا لتدخل العربة المغطاة الملحقة بالموتوسيكل لتنام معه . وبعد قليل تأخذ جيلسومينا فى البكاء وفى الابتسام معاً ، بينما يغط زامبانو فى نومه ويصدر عنه شخير مرتفع .

وتقرع جيلسومينا الطبلة بينما يؤدى زامبانو حركاته المذهلة ، ثم يشتركان معاً فى تهريج يسر المتفرجين .

وفى المساء يتناول زامبانو وجيلسومينا وجبة العشاء فى إحدى الحانات . وتشعر جيلسومينا بالسعادة . ويلتفت زامبانو إلى عاهرة صدرها ضخم وشعرها أحمر ، وينجذب إليها ويصطحبها معه على الموتوسيكل ، تاركا جيلسومينا على الطريق .

وفى الصباح التالى تجلس جيلسومينا حزينه على حاجز حجرى . وتخبرها إمرأة من المنطقة أن هناك رجلا غريبا نائما بجوار عربة فى أحد الحقول فى أطراف المدينة . وتخشى جيلسومينا أن يكون قد مات وتكاد تبكى .

يقوم زامبانو وجيلسومينا بنصيبهما من الترفيه فى حفل استقبال زفاف ريفى . وترقص جيلسومينا لمجموعة من الأطفال ، ثم يقودونها سراً إلى حجرة تحت السقف حيث يجلس طفل معوق وحيداً على سريره . تحاول جيلسومينا أن ترفه عنه ولكن بدون جدوى .

وفى الوقت نفسه ، يلتهم زامبانو طبقا من الإسباجيتى وهو يتحدث إلى إمرأة فى منتصف العمر . وتعرض على زامبانو أن تعطيه بعض ملابس زوجها المتوفى ويغادر زامبانو معها المكان لكى « يجرب هذه الملابس من حيث المقاس » .

ويعود زامبانو إلى مخزن الحبوب حيث تنتظر جيلسومينا ، ويتباهى أمامها ببدلته الجديدة ، ولا يلحظ ما يبدو عليها من حزن وأسى .

وبينما ينام زامبانو ، تترك جيلسومينا لوازم التهريج التي أعطاها لها، وتجمع أشياءها وتهرب فى الصباح الباكر .

وتجلس جيلسومينا إلى جانب طريق ريفى مهجور . وتمر فرقة صغيرة من الموسيقيين . وتتبعهم جيلسومينا وكأنما سحرتها موسيقاهم وايقاعهم .

وفى مكان مرتفع فوق المتفرجين ، يركب البهلوان الشهير بـ «الغبى» دراجة لها عجلة واحدة على حبل مشدود ومثبت فى ظهره

جناحان صغيران كالملائكة . ويثبت منضدة صغيرة ويبدأ فى تناول طبق من الإسباجيتى وهو على الحبل المشدود . ويتظاهر بالسقوط ولكنه يتعلق بالحبل ويؤدى عدداً من مرات المرجحة برشاقة . وينبهر الجمهور، وخاصة جيلسومينا .

وفى تلك الليلة بعد إنتهاء المهرجان ، تطوف جيلسومينا بالميدان بعد أن هجره الناس وفجأة يظهر أمامها زامبانو يقود موتوسيكله و عربته المغطاه ويأمرها بالركوب معه .

وتستيقظ جيلسومينا فى الصباح لتجد نفسها فى وسط مخيم حيث تم نصب خيمة السيرك ولتكتشف انها فى مدينة روما . وتلتقى بالبهلوان « الغبى » وهو يعزف أغنية حزينة باتقان على كمانه الصغير . ويتم التعاقد مع زامبانو وجيلسومينا للعمل مع هذا السيرك .

ويبدأ زامبانو بعد ذلك تأدية دوره الخاص بتقييده بالسلاسل ، فى حلبة السيرك . وعندما يصل إلى الذورة المبالغ فيها دراميا ، يخبره « الغبى » من بين صفوف المتفرجين ، بأن هناك مكالمة تليفونية تطلبه . وينفجر المتفرجون فى الضحك . وينطلق زامبانو غاضباً ليطارد «الغبى» ولكنه لا يتمكن من اللحاق به .

وفى اليوم التالى ، تبدى جيلسومينا إعجابها بـ « الغبى » وهو يتدرب على دوره . ويبدأ فى تعليمها بعض خطوات من الرقص وبعض النغمات على آلة البوق (ترامبت) . ويراقب مدير السيرك ما يدور مؤيداً إحتمال تقديم عرض جديد يعتمد على « الغبى » و جيلسومينا . وعندما يعرف زامبانو [illegible] يغضب ويعلن أن جيلسومينا لا تعمل إلا معه . ويسخر منه « الغبى » [illegible] يثير زامبانو مرة أخرى ، يلقى « الغبى » ملء دلو من الماء فى وجه « زامبانو » الذى يطارده بمزيد من الغضب عن ذى قبل . ويحاصر زامبانو « الغبى » فى حجرة حلفية فى أحد المقاهى ، ويمسك زامبانو خنجره ويحاول أن يحطم الباب المقفول . ويحاول « الغبى » أن يهرب، من النافذة عندما يصل

رجال الشرطة . وفى مقر السيرك يخبر صاحب السيرك جيلسومينا بأن كلا الرجلين فى السجن الآن ، وانه لم يعد يرغب فى استمرار أى منهما فى العمل معه بعد ذلك .

ويسود مخيم السيرك هدوء شامل فى هذه الليلة . ويبدأ فك أجزاء من بعض الخيام . وترتبك جيلسومينا وتبكى .

ويظهر الغبى وتتحدث جيلسومينا معه عن زامبانو وعن نفسها . ويقول أنه من المحتمل أن زامبانو يحبها ، وربما يكون من الأفضل لها أن تستقر مع زامبانو. ويرتاح بال جيلسومينا الآن . وينقل الغبى جيلسومينا فى سيارته إلى مركز الشرطة لتنتظر زامبانو . وقبل أن يبتعد الغبى يمسك سلسلة صغيرة كانت تحيط برقبته ويعطيها لجيلسومينا ، ثم يبتعد وهو يتغنى باسمها فى مرح . ومن مؤخرة العربة المغطاة تلوح له جيلسومينا بيدها مودعة والدموع تملأ عينيها .

وفى الصباح التالى يتم الإفراج عن زامبانو ، ويجد جيلسومينا فى انتظاره ، وينطلقا مرة أخرى على الطريق . ويتوقفان عند الشاطىء . وتنبهر جيلسومينا وتجرى تجاه الماء . وتسأل زامبانو أن يشير إلى مكان مسكن عائلتها . وتقول له بافتخار « الآن مسكنى معك » . ويكون رد فعله بطريقته المعتادة .

وتركب راهبة صغيرة جميلة معهما فى العربة المغطاة . ويتوقفون عند الدير الذى تتبعه الراهبة ، ويسأل زامبانو إن كان من الممكن أن يمضى هو وزوجته الليلة فى الدير . وتوافق الأم الرئيسة على أن يبقيا فى مخزن القمح . وتحضر لهما الراهبة بعض الطعام للعشاء . واعترافاً بالجميل تقوم جيلسومينا بعزف أغنية بديعة على آلة البوق ، ويتضح أن الجميع قد تأثروا من الأستماع إليها حتى زامبانو .

وبينما يتجه الإثنان للنوم فى تلك الليلة تسأل جيلسومينا زامبانو إن كان يحزنه وفاتها . وتبدأ فى أن تقول له أن كل حجر صغير له هدف ، ولكنه يستغرق فى النوم .

وتستيقظ جيلسومينا فى منتصف الليل لتكتشف أن زامبانو يحاول أن يسرق غرفة المقدسات . ويطلب منها أن تساعده . وترفض جيلسومينا مذعورة أن تفعل ذلك فيضربها .

وفى الصباح التالى يستعد زامبانو وجيلسومينا للرحيل . وتلاحظ الراهبة الصغيرة أن جيلسومينا غير سعيدة وتعرض عليها أن تبقى فى الدير ، ولكن جيلسومينا ترفض . وتفهم الراهبة الموقف وتقول « أنت تتبعين زوجك ، وأنا أتبع زوجى » . وتبكى جيلسومينا ، وتلوح بيدها مودعة فى حزن بينما تأخذ العربة المغطاة فى الابتعاد .

وبينما هما ينطلقان فى طريقهما ، يلمح زامبانو « الغبى » على جانب الطريق يستبدل عجلة محل أخرى مثقوبة فى سيارته . ويوقف زامبانو موتوسيكله ويقترب من « الغبى » . زامبانو فى قمة غضبه ، يبدأ العراك مع « الغبى » . ويحاول « الغبى» أن يدافع عن نفسه ، ولكن زامبانو يتمكن منه ، ويصدم رأس الغبى بقوة ضد حاجز الاصطدام الأمامى لسيارته ثم يبتعد عنه . ويصاب الغبى بدوار ويكتفي بأن يقول « لقد حطم ساعة يدى » وهو يحاول أن يمشى . ويتعثر ويسقط على الأرض . وتجري جيلسومينا تجاهه وهى تصيح « لقد أصيب الغبى » . ويتحقق زامبانو من أنه قد قتل الغبى ، وفى ذعره يلقى جثة الغبى فى مجرى مائى قريب . ثم يدفع سيارته لتقع فى مجرى الماء أيضاً .

وبعد ذلك ، يؤدى زامبانو دوره الروتينى فى وسط جمع صغير من الناس . وتسهو جيلسومينا عن دورها وتتجول بدون وعى تقول لنفسها مكررة :« لقد أصيب الغبى » .

نحن الآن فى فصل الشتاء وقد سقط الجليد . وينطلق زامبانو وجيلسومينا علي الطريق مرة أخري . ويتوقف بالعربة على أحد جانبى الطريق . وتنزل جيلسومينا منها وتسير بعيداً فى حالة شرود . ويبدو على وجه زامبانو بعض الاهتمام . وعندما يسألها عما إذا كانت ترغب فى العودة إلى والدتها . لا تجيب . بل يبدو وكأنها لاتسمعه . وتجلس

جيلسومينا إلى جانب النار وترفض الطعام الذى يقدمة لها زامبانو . وعندما يأتى المساء تجعله ينام خارج العربة على الأرض .

وفى الصباح بعد عدة أيام تبدو جيلسومينا وكأنها استعادت وعيها . ويشعر زامبانو بالارتياح . ويخبرها بأن وفاة الغبى كانت مجرد حادثة ، وهذا يجعلها تستعيد حزنها . وتبكى جيلسومينا وتكرر «لقد أصيب الغبى» . ويعرض زامبانو عليها مرة أخرى أن يعيدها إلى والدتها فتتجة إلى بقعة مشمسة وترقد فيها . وتهمس لنفسها أنها يجب أن تفعل ما قاله الغبى وهو أن تبقى مع زامبانو . وتستغرق فى النوم وعلى وجهها ابتسامة غريبة تدل على إرتياحها . ويسرع زامبانو إلى العربة المغطاة ويحضر بعض الأغطية ليغطيها بها . وبسرعة يجمع ممتلكاته من المخيم ويعود إلى العربة المغطاة . ويعثر على بوق جيلسومينا ويذهب بهدوء ليتركه إلى جانبها ومعه بعض النقود . ويدفع زامبانو الموتوسيكل والعربة المغطاة التي يجرها بهدوء على الطريق . وعندما يصل إلى مسافة آمنة بعيداً عن جيلسومينا يبدأ فى تشغيل الموتوسيكل ويسرع به مبتعداً عن جيلسومينا النائمة .

ويمر استعراض خلال بلدة صغيرة . ويتهادى زامبانو معه متثاقلا. يبدو عليه تقدم العمر والتعب وإنشغال البال . وفجأة يسمع صوت إمرأة تدندن نغمة جيلسومينا الحزينة . إنها إمرأة صغيرة تنشر غسيلها . وتخبر زامبانو بأنها تعلمت هذه الأغنية من فتاة إلتقى بها أبوها منذ عدة سنوات على شاطىء البحر . وأنها كانت لا تتكلم وتبدو عليها علامات الجنون . وتقول المرأة أن هذه الفتاة قد ماتت .

وفى حلبة السيرك ، يؤدى زامبانو نفس دوره الروتينى . إلا أن حماسه قد اختفى تماماً .

وبعد فترة من تلك الليلة ، يتواجد زامبانو فى حانة محلية ، سكرانا إلى أقصى مدى . ويضطر صاحب الحانة بمساعدة بعض الموجودين إلى إلقائه خارج الحانة فى الطريق . ويلقى زامبانو ، وهو غاضب ،

صفائح القمامة والصناديق الفارغة على باب الحانة . ويصيح في الطريق الخاوى قائلا : « لست في حاجة لأحد ! » .

ويشق زامبانو طريقه إلى شاطىء البحر ، ويسير بمحازاته ثم يركع على الرمال ويواجه البحر . وينظر إلى السماء . وتملأ صدره تنهيدة قوية يهتز لها كل جسمه .

إن زامبانو يبكى .

عندما تم نشر سيناريو التتابع لفيلم « الطريق » باللغة الانجليزية منذ فترة قصيرة ، كان يصف كل لقطة من لقطاته الـ ٧٤٥ التى ضمها الفيلم ، ذاكراً بعد آلة التصوير وحركتها . مثال ذلك :

٥٠٧ ل . ب . (لقطة بعيدة) العربة وهى تتوقف على جانب الطريق . جيلسومينا وقد سيطر عليها إحساس قوى بالإثارة ، تتسلق حافة العربة لتغادرها ، وبمجرد أن تلمس الأرض تسرع بعيداً عن العربة إلى اليمين مسافة قصيرة فى طريق الشاطىء . تتبعها آلة التصوير . ثم تتوقف جيلسومينا وتجرى عائدة إلى العربة . وتتابعها آلة التصوير إلى اليسار لتظهر مع زامبانو فى ل.ب. ، ثم تتحرك آلة التصوير أفقياً (بان) إلى جيلسومينا، تاركة زامبانو خارج الصورة (الكادر) ، بينما تندفع جيلسومينا إلى البحر . تتوقف آلة التصوير عندئذ لتصورها فى ل.ب.جـ. (لقطة بعيدة جداً) .

٥٠٨ ل.ق.م. جيلسومينا من جانبها الأيمن . تبقى بلا حركة وما زالت نظرتها موجهة إلى الاتساع المذهل للمياه المتلالئة .

٥٠٩ ل .م. يقترب زامبانو من الماء ، ويخلع حذاءه ويثنى أطراف بنطلونه إلى أعلى .

٥١٠ ل.م. جيلسومينا وظهرها يواجه آلة التصوير ، وما زالت تنظر إلى البحر .

٥١١ ل.م. زامبانو وظهره يواجه آلة التصوير . مازال يثنى أطراف بنطلونه.

جيلسومينا (خارج الصورة) : « فى أى إتجاه يوجد مسكنى ؟ » .

ولنقارن هذا الجزء من سيناريو التتابع بما يقابله فى السيناريو الأصلى الذى كتبه فيللينى وبينللى .

خارجى الشاطىء الغروب

الطريق الذى يتحرك فوقه الموتوسيكل يتفرع خلال الكثبان الرملية .. إلى شاطىء البحر . البحر متسع ومتلألىء .

زامبانو وقد ترك الموتوسيكل ، يتحرك ببطء تجاه الماء .

جيلسومينا وقد سيطر عليها إحساس قوى بالإثارة ، تجرى مباشرة على طريق الشاطىء ، وتكاد لا تلمس الأرض ، تتوقف ، ثم تجرى فى إتجاه مختلف ، تتوقف مرة أخرى ، كما تفعل الكلاب عندما تحاول أن تتعرف على المكان .. تستدير بسرعة وتجرى تجاه البحر ، وتصل إليه قبل زامبانو . وفى تعجلها تخطو عدة خطوات داخل الماء وما زالت ترتدى حذاءها . وتطلق صيحة صغيرة مكبوتة وتقفز عائدة إلى الرمال ، وتبقى ساكنة لا تتحرك ، ونظرتها مثبتة على إمتداد الماء المتلألىء .

بينما يصل زامبانو إلى الشاطىء ويخلع حذاءه ويثنى أطراف بنطلونه ، ويتجه ببطء إلى البحر ، ويتوقف عندما يصل الماء إلى سمانة رجله . ولفترة لا نسمع سوى صوت الأمواج والريح . ثم تسأل **جيلسومينا** وهى تترنح :

جيلسومينا

فى أى اتجاه يوجد مسكنى ؟

لقد تم التعبير عن جو محدد فى هذا المنظر ، إلى جانب تحديد المكان والحوار. وأى ذكر للنواحى التقنية للمنظر سوف يسىء إليه لأنها تربك الخط الواضح المباشر للقضية .

إن كاتبى السيناريو لا يفكرون بلغة اللقطات .. إن **المنظر** ، وهو أصغر جزء فى السرد ، هو الوحدة الأساسية فى كتابة السيناريو . مثال ذلك ، يوجد فى فيلم

«الطريق» المنظر الافتتاحى الذى يبين جيلسومينا على شاطىء البحر .. والمنظر الذى يقتل فيه زامبانو « الغبى » .. والمنظر الأخير الذى يبكى فيه زامبانو . إن المنظر يحدث فى وقت غير متقطع وفى مكان واحد عادة . ويتحد المنظر مع مناظر أخرى مرتبطة به فى **مشهد** .. وهو وحدة أكبر فى سيناريو الفيلم تقابل الفصل فى المسرحية أو الفصل فى الكتاب .

إن المناظر فى السيناريو الأصلى لفيلم « الطريق » تتحد فى ١٤ مشهداً . ولكل مشهد عنوان تفصيلى حدده فيللينى وزميلاه فى كتابة السيناريو .

١ – بحوالى عشرة آلاف ليرة يشترى الرجل القوى زامبانو فتاة متوسطة الإدراك تدعى جيلسومينا ويأخذها بعيداً عن عائلتها .

٢ – تستيقظ جيلسومينا . عمل زامبانو . زامبانو يعلم جيلسومينا . يهبط الليل . جيلسومينا تصبح إمرأة زامبانو .

٣ – بداية عمل جيلسومينا . يصطحبها زامبانو لتناول العشاء فى مطعم حقيقى ، ثم يتركها مصطحباً إمراة أخرى . إحساس جيلسومينا بالوحدة وهى تنتظر طوال الليل والنهار .

٤ – يسقط زامبانو . طماطم جيلسومينا . على الطريق .

٥ – « حياة الفنان » . الموسيقى التى تجعل جيلسومينا تبكى . حنين جيلسومينا إلى بيتها الأصلى . مرة أخرى على الطريق .

٦ – جيلسومينا وزامبانو يؤديان دوريهما فى مزرعة ثرية . يمارس زامبانو الجنس مع إمرأة كبيرة السن من أجل قبعة وبدلة زرقاء . إحساس جيلسومينا بالوحدة مساء عندما تحاول الحديث مع زامبانو دون جدوى

٧ – يقترب وقت الكريستماس . هروب جيلسومينا . وصولها إلى مهرجان قروى . تشاهد جيلسومينا لأول مرة البهلوان « الغبى » وهو يطير فوق رءوس المتفرجين . مغامرة مع بعض البحارة السكارى تنتهى بكارثة . زامبانو يصحب جيلسومينا لتعود معه . ويستأنفان رحلتهما معاً .

٨ – تتعاقد جيلسومينا وزامبانو مع سيرك كولومبايوني . لا يحدث وفاق بين « الغبى » وزامبانو . يعزف الغبى أغنية قديمة من أجل جيلسومينا .

٩ – معركة حامية بين زامبانو والغبى . زامبانو فى السجن . حوار بين جيلسومينا والغبى فى المساء .

١٠ – جيلسومينا وزامبانو فى « نمرة السيف » . البحر . حزن جيلسومينا وهى تتذكر مسكنها الأصلى وتعزف الأغنية القديمة على آلة البوق .

١١ – الدير . حوار جيلسومينا مع راهبة صغيرة . المساء . جيلسومينا تسأل زامبانو إن كان يحبها . زامبانو يريد أن يسرق غرفة المقدسات .

١٢ – زامبانو يقتل الغبى . هروب زامبانو من قرية إلى أخرى مصطحباً جيلسومينا وقد تملكها الحزن .

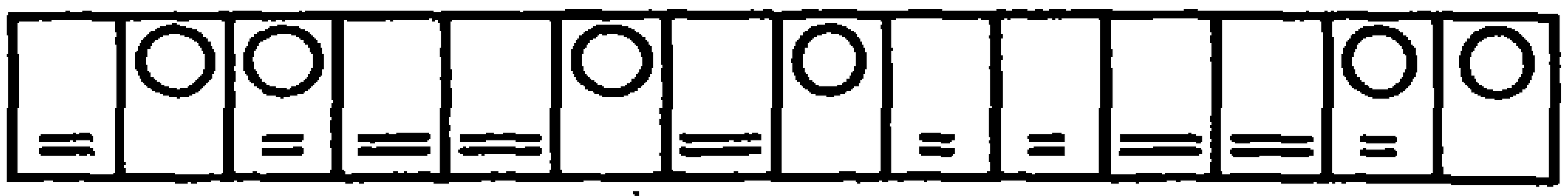
١٣ – حوار بين جيلسومينا وزامبانو .

١٤ – بعد عدة سنوات . أغنية جيلسومينا . يكتشف زامبانو أن جيلسومينا قد ماتت . يشرب زامبانو حتى يسكر . إحساس زامبانو بالوحدة والندم .

إن عناوين المشاهد التى تضمنها السيناريو النهائى لفيلم « الطريق » عبارة عن تلخيص للحدث فى كل مشهد . وعادة ما ينسج كاتبو السيناريو مثل هذه الشبكات بجملتين أو ثلاث جمل تلخص المشاهد فى ملحوظاتها خلال مرحلة بناء السيناريو . ويقومون بالموازنة بين المشاهد الطويلة والمشاهد القصيرة ، والمشاهد الصاخبة المكتظة بالناس وأخرى هادئة ، والمشاهد المكثفة دراميا وأخرى مضحكة أو مهدئة .

ويبدو فيلم « الطريق » بسيطاً على السطح ، ولكنه يضم عدة طبقات من المعانى فى جوهره . إنه حكاية رمزية من القرن العشرين لها مغزى .. عن شخص متوحش ، وغبى مشئوم ، وفتاة بسيطة الإدراك هى فى رأى فيلليني «تجمع بين قليل من الجنون وقليل من الطهارة» . إن ممثلى وبهلوانات الطريق يعيشون على هامش المجتمع ، يتواجدون على حدة ، ولا يخضعون لأحد ، يعيشون مثل الشحاذين أو الملوك . ليس لديهم بيت ، يهيمون على وجوههم .. الطريق ، ثم توقف ، ثم الطريق مرة أخرى .

ويعبر فيلليني عن نموذج التواجد في صميم تكوين سيناريو « الطريق » – في التباين بين طبيعة الطريق بنشاطه وفاعليته وبكل ما يضمه من تغيير في المناظر والمفاجآت ، وبين طبيعة الجمود في أداء زامبانو لنفس الدور (تحطيم السلسلة الحديدية) المرة تلو الأخرى . إن تكرار هذا الأداء – في مشاهد ٢ ،٣ ،٦ ،٨ ،١٣ ، ١٤– يمنح التكوين كله إيقاعاً متميزاً ، يمكن تصوره من الشكل التالي ، حيث تمثل الدائرة أداء زامبانو ، وتمثل الخطوط المتوازية الطريق .



في المشهد ٢ يدخل زامبانو بكل ثقة في دائرة من القرويين الذين يجمع بينهم حب الاستطلاع ، لأول مرة في السيناريو . ويخبرهم عن مخاطر محاولته لتحطيم السلسلة الحديدية باتساع عضلات صدره ، ويربط السلسلة حول نفسه ، ويركع علي الأرض ، وينفخ صدره بالهواء ، ويحطم السلسلة المصمتة . لقد تم تقديم فكرة (تيمة) قدرة زامبانو – قوته الجسدية وكأنه حيوان – والروتين الممل لأدائه . وتظهر بعد ذلك تنويعات على هذه الفكرة .

ففي أدائه التالي في المشهد ٣ ، يركع زامبانو مرة أخرى في منتصف دائرة تكونها مجموعة أخرى من القرويين ، يجهد نفسه وينفخ رئتيه ويحطم السلسلة . ولكن وجود جيلسومينا يحول دور زامبانو إلى أداء مبهج . فهي تقرع الطبلة بحماس بوجهها المصبوغ بطريقة مضحكة وبقبعتها المستديرة السوداء .. إنه بداية ظهورها أمام الجمهور . حتى زامبانو ، يبدو عليه الرضا الآن ويدعوها زوجته : « ستمر عليكم زوجتي بقبعة في يدها بعد قليل » . ويضيف نمرة مضحكة مسلية إلى دوره القديم الممل . يقوم زامبانو بدور صائد وقد أضاف أنفا صناعية مضحكة ، وتقوم جيلسومينا بدور بطة وهي تحرك جناحين صغيرين بشكل العباءة وتصيح كالبطة . ويصيبها الصياد بطلقته ، ويقع على ظهره من قوة الطلقة ، بمرح وتعبير لطيف يسيطر على القصة كلها . ويصفق المتفرجون وهم مبتهجون .

الفكرة هنا عبارة عن تنويعة أسرع من الفكرة السابق عرضها . ويستمر هذا المزاج فى الأداء التالى فى الزفاف الريفى (مشهد ٦) . بالرغم من انه قد سبق هذه المرحلة أن ترك زامبانو جيلسومينا على الطريق ، عندما خرج مع العاهرة من الحانة ثم عاد إليها بعد فترة ، فإن جيلسومينا لا تحمل ذاكرة للشر . وتنسى نفسها مع موسيقى الدفوف والأجراس وتقوم لتختال مع الموسيقى إلى الوراء والأمام وقد أحاط بها أطفال القرية . هذا الأداء يعبر عن نفسها ، وعن تصرفها الخاص فى الإبداع . وبينما نجد الأرهاق والتوتر فى متابعة حركات زامبانو ، نجد المرح والسهولة فى متابعة حركات جيلسومينا .

وبين هذه الوقفة ومثيلتها التالية فى مشهد ٨ ، تشهد جيلسومينا معجزة .. هى دور « الغبى » فى مشهد ٧ . فى الليل ، وفى ضوء شعاع من أحد مصابيح الإضاءة وعالياً مرتفعاً عن الأرض ، يقوم الغبى بجناحيه الصغيرين بالتوازن على الحبل المشدود عبر الميدان . إن أداءه هنا مزيج مذهل من التمكن ومن الخطر، ومتعة اللعب بذلك الخطر .

ولا يمكن استبعاد أى شيء من عالم زامبانو ، الذى سيتم العرض التالى لنمرته فى حلبة سيرك (مشهد ٨) بعد عدد من الشهور . وهى تلى أداء الغبى لنمرته مباشرة ، الذى ينقض من قمة الخيمة إلى أسفل ليرسو برشاقة على ظهر حمار كان واقفاً فى مركز الحلبة . ثم يتقدم الغبى ، وكأن شيئا لم يحدث ، ليواصل التهريج مع باقى البهلوانات . إن دخول زامبانو إلى الحلبة وهو يتباهى بنفسه ، وكلامه عن إنتفاخ عضلات صدره وعن السلسلة المصنوعة من الحديد الخام ووعده الصارم بأن يحطم الخطاف ، ودعوته لبعض الموجودين لكى يتأكدوا من أن هذا الخطاف حقيقى ، وذكره لمدى خطورة هذا الأداء .. كل هذا يأخذ مظهراً يثير الشفقة ويقلل من أهميته ، بالمقارنة برشاقة أداء الغبى . وتأخذ هذه التنويعة فى الفكرة شكلا مثيراً للضحك أيضا . فبينما يقترب زامبانو ، وقد انتفخت رئتاه بالهواء ، من تحطيم السلسلة ، يصيح الغبى ، الجالس بين المتفرجين ، قائلاً أن هناك مكالمة تليفونية تطلب زامبانو . وينفجر الموجودون فى الضحك . لقد أصبحت نمرة زامبانو الآن مثاراً للسخرية . إن عقلية الغبى المرحة تتغلب فى التو على قدرة زامبانو العضلية .

والإعادة التالية لنمرة زامبانو – وهى الخامسة – تحدث خلال المشهد ١٣ ، بعد أن يقوم بقتل الغبى فى مشهد ١٢ . مرة أخرى توجد نفس الخطوات التى يخطوها جيئة وذهاباً حول الحلبة . والحلبة هنا عبارة عن ميدان فى قرية فى يوم شتوى ملبد بالسحاب . وهناك نفس التحذير من زامبانو : « إن كان هناك من بين المتفرجين من هو سريع الغثيان فاننى أنصحه ألا ينظر إلى فقد ينغمس الخطاف فى لحمى وتسقط بعض الدماء . وسيتم قرع الطلبة ثلاث مرات . لو سمحت يا آنسة جيلسومينا » . وتقف جيلسومينا بكل طاعة وهى مرتدية قبعتها المستديرة السوداء ومعها طبلتها ، ولكن العصاتين تتدليان من يديها . وفى شرود صامت تنظر امامها مباشرة ، وتكرر « لقد اصيب الغبى » . لقد اصبحت التنويعة فى الفكرة ماساوية الان .

اما الاداء السادس والاخير لهذه النمرة (مشهد ١٤) فيحدث بعد عدة سنوات. لقد عرف زامبانو لتوه خبر وفاة جيلسومينا . ويدخل الحلبة ويبدا كعادته ان يسير حولها . انه يفعل ويقول نفس الاشياء . ولكن طاقته تختفى ، ويراقبه المتفرجون بلامبالاة ، وهو يركع فى وسط الحلبة . نجد فى هذه التنويعة الاخيرة ان الفكرة تتلف نفسها وتهلكها . ولايظهر الطريق فى كل مشهد ، كما ان الطريق لا يشكل الجزء الاكبر من اى مشهد . الا ان الطريق هو الصورة المهيمنة على الفيلم . انه دائما هناك ، حرفيا او رمزياً أو كلاهما .

نجد فى أبسط مستويات الحبكة عندما يكون للطريق معناه المباشر ، زامبانو وجيلسومينا يركبان ويستمران على الطريق ، كما يفعل كل الممثلين المتجولين وبهلوانات السيرك الآخرين ، بما فيهم « الغبى » . إن الطريق هو بيتهم (ومن الطبيعى إذاً ، أن تنام جيلسومينا على جانب الطريق وقد تغطت ببطانية) .

وكل طريق يؤدى إلى مكان ما ، حرفياً ورمزياً أيضا . والمستوى التالى فى سيناريو « الطريق » يربط بين الطريق والحياة نفسها .. طريق الحياة .. الطريق كنداء ، كفرصة ، كقدر . إن الطريق يؤدى بجيلسومينا والغبى إلى حتفهما ، ويؤدى بزامبانو إلى اليقظة .

ويتجنب فيللينى ، فى تكوينه للسيناريو ، أى ربط ناعم بين الأحداث . انه لايقدم سيلاً متصلاً من الحياة ، بل يقدم أجزاء مختارة منها . هى الآن جافة

أو مبالغاً فيها أو متناقضة ، ثم هى الآن رقيقة أو غامضة . والجمع بين هذا وذاك يؤدى بالمرء ليفهم أن أطول الطرق وأكثرها إلتواء هو ذلك الذى يمتد بين جيلسومينا وزامبانو .

والتباين هو أحد الحيل الأولية التي يستخدمها فيلليني ليكون المشاهد ، وليكون المناظر التى بداخل كل مشهد . الليل والنهار ، اختلاف الفصول ، السفر على الطريق وأداء النمرة ، الضحك و االمأساة .. كل هذا يتناوب خلال السيناريو .

وبمجرد إنتهاء الظهور الأول لجيلسومينا أمام الجمهور ، فى مشهد ٣ ، فى نمرة «صائد البطة» ، وهو التفاهم الأول والوحيد التى تم بينها وبين زامبانو ، نشعر بالتباعد الكامل المفاجئ الذى يحدث فى الحوار بينهما :

جيلسومينا : من أين أتيت ؟

زامبانو : من الجزء الخاص بى من البلد .

جيلسومينا : أين ولدت ؟

زامبانوا : (ساخراً) فى بيت أبى .

فى منظر المزرعة (مشهد ٦) ، يتعارض صخب الزفاف فى فناء المزرعة مع صمت وانعزال الحجرة العارية تحت سقف البيت حيث تحاول جيلسومينا ، هى ومجموعة الأطفال الذين اصطحبوها إلى هناك ، أن تبعث المرح فى نفسى الصبى المشلول ، أورفالدو ، «الشاحب اللون مثل عش الغراب الأبيض» ، والذى هو تعبير عن الوحدة بأعمق مما تحس به جيلسومينا . وفى مشهد ٧ بعد العراك مع زامبانو، تقع جيلسومينا فى حفرة (أوطى نقطة حرفياً) ، وفى منظر آخر داخل المشهد نفسه يؤدى الغبى دوره عاليا فوق الأرض (أعلى نقطة حرفيا) . ومناظر طيبة قلب الراهبة فى الدير فى مشهد ١١ يتبعها مقتل الغبى فى مشهد ١٢ .

إلا أن التباين الرئيسى فى سيناريو «الطريق» هو ما بين الغبى وزامبانو . إنهما متضادان فى جميع الاتجاهات .. خفة أحدهما وضخامة جسم الآخر ، الفنان المتمكن والقوة الوحشية ، الرقة القابلة للتهشيم والتواجد الفج ، الدهاء ضد الكآبة الأكيدة ، الأجنحة الصغيرة ضد السلاسل الحديدية ، توازن الغبى فى الهواء بينما

يحطم زامبـانو السلاسل فى نمرته وكـأنه أصـبح مـرتبطاً بالأرض . إن الغـبى وزامبـانو يمثلان عنصرين متضادين .. الهواء ضد الأرض . وعالم جيلسومينا بدورها هو البحر .

ويظهر البحر ثلاث مـرات فى الفيلم ، عنـد أكثر اللحظات كشـفاً للحبكة (مشاهد ١٤،١٠،١) . فى بداية فيلم « الطريق » نرى جيلسومينا بجوار البحر .. إنهـا مـولودة هنـاك وتعـيش هنـاك فى كـوخ بجـوار الماء . وقـبل أن ترحـل مع زامبانو ، تجرى إلى حافة الماء لتودع البحر . وفى هذا المشهد ، يكون للبحر معناه المباشر الملموس كبيئة محيطة .

والمرة التـاليـة التى يظهر فيـهـا البـحـر (مـشـهـد ١٠) هى بعد أن تتـيـقن جيلسومينا من أن لحـياتها هدف . « كنت من قبل أريد أن أعود إلى هناك . أما الآن فيبدو أن بيتى فى البقاء معك » . إن البحر الذى تنطلق جيلسومينا نحـوه الآن يزيد عن كونه مجـرد مكان أو بيئـة . إن وميضـه وحركتـه يعبران عن ابتهاج جيلسومينا .

إن كيانها كله عبارة عن إنسجام مع البحر ، بحيث انه عندما يظهر البحر للمرة الثالثة والأخيرة (مشهد ١٤) فإنه يعيد للقارىء (ولزامبانو أيضا) صورة جيلسومينا ، حتى بعد ذهابها بفترة . إننا نرى البحـر الآن فى ضوء القمـر . وزامبـانو على الشاطىء يرفع عـينيـه إلى السمـاء ويبكى . ونجد على مـستوى الواقع ، أن جيلسومينا قد إنهزمت وتخلى عنها من تعرفه ، وتركت لتموت على الطريق ، ولكننا نجد على المستوي الروحى ، إنها قد انتصرت ، فبسببها تستيقظ إنسانية زامبانو من داخله .

إن مشاهد البحر الثلاثة تساعد القارىء على فهم وإدراك أن كل مشهد من سيناريو « الطريق » ، كما فى سائر السيناريوهات الأخرى المكتوبة جيداً ، هو جزء أساسى من التكوين الشامل للسيناريو ، وأن المشاهد ترتبط ببعضها ، لا من خلال التطور الواضح للأحـداث فـقط ، بل أيضـا عن طريق أعـمق روابط التـداعى والحالات النفسية والتماثل والتضاد .

٣

البداية والذروة والحل

« الخادم » (١٩٦٣)

THE SERVANT

إخـراج : جوزيف لوزى

سيناريو : هارولد بنتر

درس **جوزيف لوزى** (١٩٠٩ - ١٩٨٤) الـطـب فـى دارتمـوث والأدب الإنجليـزى فى هارفارد قبل أن يذهب إلى نيـويورك عـام ١٩٣٠ . وعـمـل هناك ممثلاً وقدم على المسرح عروض المنوعات الأولى فى قاعة راديوسيتى . وفى عام ١٩٣٣ سافر إلى موسكو حيث انضم إلى عدد من الدروس السينمائية التى كان يلقيها ايزنشتاين . وعندما عاد إلى أمريكا عمل فى الأفلام التسجيلية القصيرة والاذاعـة وفى المسـرح أيضـا . ويعتـرف لوزى بالتـأثيـر القـوى المبكر لـ **برتولد بريخت** على مـجرى حـياته الفنية . وبـعد الحـرب العالمـيـة الثـانية أخـرج لوزى مسرحـيـة بريخت « **جاليليو جاليلى** » بـطـولـة **شارلز لوتون** ، وكـان المؤلف بريخت يعمل بنفسه كمستشار لهذا الإنتاج . واقتبس لوزى هـذا العمل عـندما حوله إلى فيلم سينمائى عام ١٩٧١ . لقد نجحت المسرحية إلى الحد الذى جعـل شـركة أفـلام ر. ك . و. تمنح الفرصـة للوزى لكى يخـرج أول أفلامـه الروائيـة الطـويلة « الصبى ذو الشعر الأخضر » فى عام ١٩٤٨ . وكان هذا هو أكثر أفلامه شعبية من بين أفلامه التى أخرجها فى أمريكا والتى تعد على أصابع اليد .

وفي عام ١٩٥١ توقفت أعمال لوزي في أمريكا عندما وضع في القائمة السوداء لامتناعه عن المثول أمام لجنة النشاط المعادي لأمريكا . وسافر إلى إنجلترا حيث ظهرت أفلامه الروائية الأولى هناك تحت الإسم المستعار جوزيف والتون ، لكي يحمي هذه الأفلام في السوق الأمريكية . وتم الاعتراف به كمخرج ذي أهمية دولية .

وسجل لوزي أكبر نجاح له عن طريق أفلامه التي كتب السيناريو لها **هارولد بنتر** ، وهي « **الخادم** » و « **الحادث** » و « **الوسيط** » . لقد وجد لوزي من يشاركه وجهة النظر الساخرة من العالم وإحساسه الدرامي المصقول والمستقل .

وهارولد بنتر (من مواليد ١٩٣٠) من أشهر كاتبي المسرح المعاصرين في بريطانيا . بدأ حياته الفنية على المسرح مع الاكاديمية الملكية لفنون الدراما ، وظل يقوم بالتمثيل لمدة عشر سنوات حتى ظهرت مسرحيته الأولى « الحارس » في عام ١٩٥٩ واوضحت قدره كمؤلف درامي على طبيعته . وهجر بنتر التمثيل وواصل كتابة عدد من أهم المسرحيات البريطانية خلال الخمس والعشرين عاما الأخيرة .

ولم يبخل بنتر بموهبته على كتابة السيناريو للسينما . فقد قام إلى جانب أعماله مع لوزي ، بكتابة السيناريو لأفلام أخرى من بينها « **أكلة القرع** » (١٩٦٤) و « **الطاغية الأخير** » (١٩٧٦) و « **إمرأة الملازم الفرنسي** » (١٩٨١) . انه متمكن من الشكل السينمائي ، ويتعامل مع السيناريو على أنه عمل فني .

ولقد تم اقتباس سيناريو « الخادم » من الرواية القصيرة التي تحمل نفس العنوان للكاتب **روبين موم** . وتم العرض الأول للفيلم في مهرجان فينسيا السينمائي ، حيث قوبل ببرود ، قبل أن يحظى بعروض اكثر نجاحاً وامتداداً في أوربا وأمريكا . وتم ترشيحه للأوسكار البريطاني في العام التالي عن أحسن فيلم .

وبالرغم من أن بنتر يفضل أحيانا أن يناقش كتابة السيناريو وكأنها مجرد إرتجال وتلقائية ، فإن السيناريوهات التي كتبها تتصف ببناء شديد الدقة ولها أسلوب معين . وسيناريو فيلم « الخادم » مثال جيد لهذه الصفات .

يعتمد تطور الحبكة ، في أغلب سيناريوهات الأفلام ، على ثلاث نقاط : **البداية** ، متى وأين وكيف يبدأ الحدث .. **والذروة** ، أعلى نقطة في التوتر الدرامي .. **والحل** ، كيف ينتهي السيناريو ، وربط كل الصراعات الدرامية والتناقضات . وهذه النقاط ليست من إختراع بعض أصحاب النظريات . ولكن ورثها كاتبو السيناريو من تقاليد كتابة القصة خلال عدة قرون .

والقصة التي تدور حول حدث ما – سواء يرويها مؤرخ قديم أو يرويها أحد الأصدقاء – تتحرك دائما من بدايتها لتصعد إلى ذروة الحدث . وسرعان ما يأتي الحل بعد هذه النقطة . وفيما يلي مثال بسيط .

« إتجة ثلاثة من الشبان إلى رجل عجوز محترم داخل عربة مترو الأنفاق ، وأحاطوابه وطلبوا منه نقوداً . ومع ذلك رفض الرجل أن يعطيهم أى شيء » . يبدأ الصراع . لقد نشأ من الرغبات المتضادة لشخصيات القصة .

والآن يتوقف التوتر الدرامي على كيفية حل هذا الصراع ، إعتماداً على ما سيحدث عند الذروة . وفي هذه القصة ، يعتمد التوتر الدرامي على من ستكون له اليد العليا « وتحرك الشبان ليقتربوا من الرجل اكثر واكثر . وفجأة أخرج إثنان منهما سكينتين » . هذه أزمة ... مواجهة .. تغير مجرى الحدث وتغير توازن القوى .

« وعلى غير المتوقع أخرج الرجل العجوز مسدساً » – وهذه أزمة أخرى ويتحرك الحدث إلى الأمام – « وأطلق النار على الشبان الثلاثة » . هذه هي أعلى نقطة في تطور القصة واكثرها حدة ، إنها الأزمة الأخيرة – الذروة . لقد تطورت من الصراع الأصلي ومن مجموعة من الأزمات ، وكرد فعل لها .

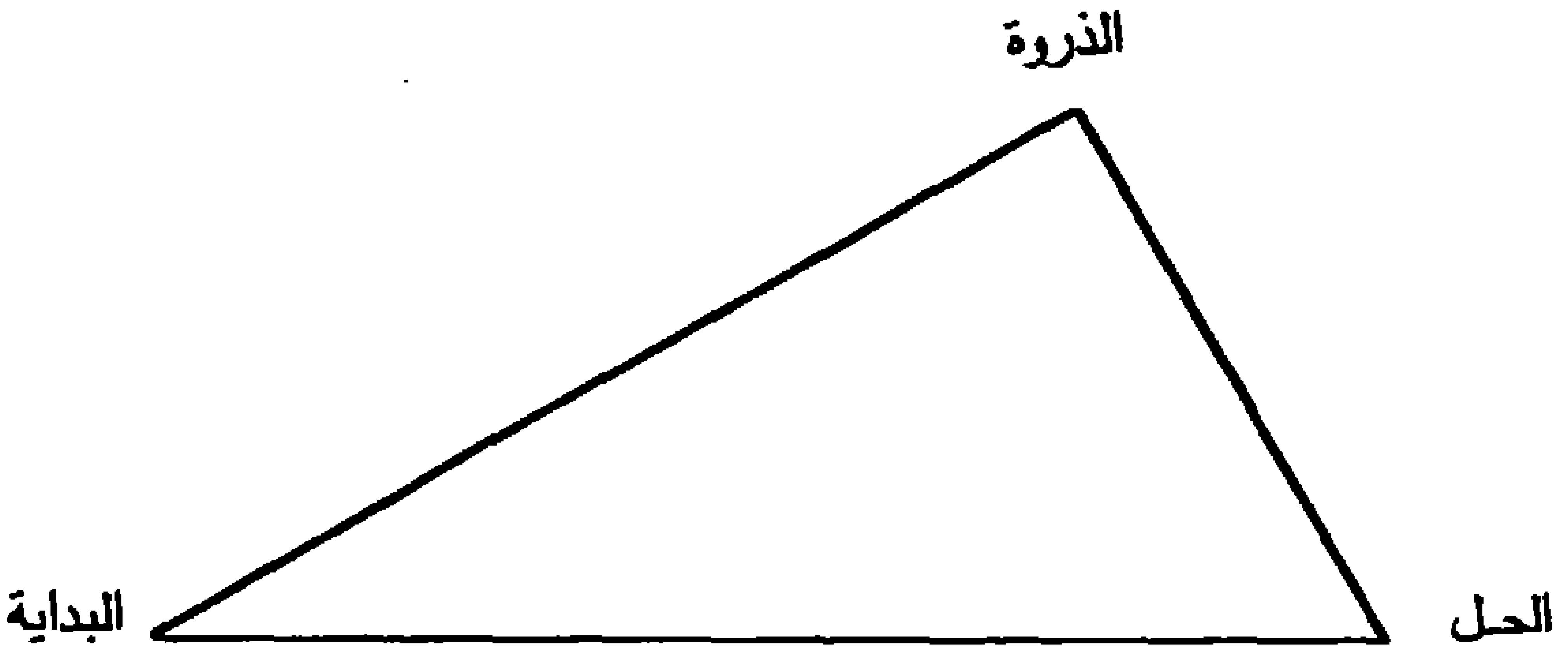
وعندما يبدأ راوى القصة أو كاتب السيناريو السرد ، فإن ذروة القصة تكون ماثلة دائما في ذهنه . ويركز الراوى على كيفية معالجة هذا بطريقة تثير الإهتمام ، وكيف يجعل الذروة بحيث يصعب التنبؤبها وبحيث تكون مفاجئة . وإذا كان الشبان قد اتجهوا إلى الرجل لمجرد أن يسألوه عن الوقت ، فلا قصة هناك .

والذروة يتبعها دائما الحل ، هبوط الحدث ، وإن كانت الحبكة في بعض الأحيان تتوقف فجأة عند الذروة إذا كان كل شيء قد سبق ذكره . « وبعد أن أطلق

الرجل النار على الشبان ، قفز من أحد الأبواب المفتوحة ، إلى الرصيف وسرعان ما أختفى وسط الزحام . وبقى الشبان الثلاثة راقدين على أرضية عربة المترو » .

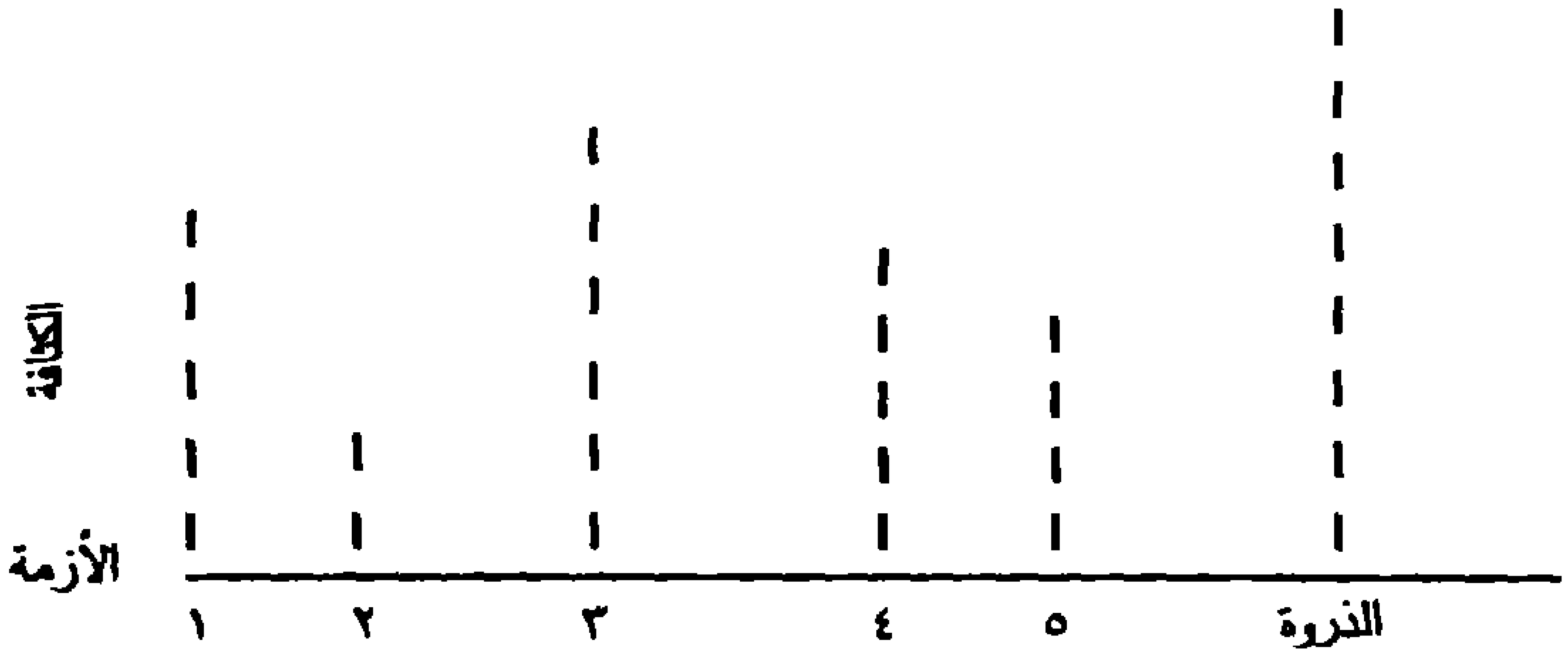
وماذا يحدث لو تغيرت نهاية هذه القصة ؟ لنفرض أن الشبان كانوا يرتدون أقنعة ، ولنفرض أن الرجل أصاب أثنين منهم ، بينما قفز الثالث من العربة ، وقفز الرجل وراءه ، وأطلق عليه النار فى ظهره . وعندما سقط الشاب لحق به الرجل ونزع القناع عن وجهه . إنه إبنه شخصياً . هذه اللحظة الآن هى الذروة ، وليس إطلاق النار . إن الذروة فى الصياغة الأولى للقصة تصبح فى الصياغة الثانية مجرد أزمة من الأزمات . ويصبح هنا المنظر الذى يتعرف فيه الأب على إبنه هو أهم أزمة ، وهو يحل الدراما وهو ذروتها فى نفس الوقت .

ومن المفيد دائما أن ننظر إلى تطور الحبكة فى رسم بسيط كنوع من المثلثات ، تمثل رءوس الزوايا فيه البداية والذروة والحل .



يصور هذا الرسم البسيط الصعود إلى الذروة والهبوط من الذروة إلى الحل . وغالباً ما يستخدم اصطلاح **الحل** ليس للتعبير فقط عن النهاية الأخيرة للسيناريو ، ولكن أيضا للتعبير عن كل مرحلة الهبوط من الذروة إلى النهاية . وكلما اقتربت الذروة من نهاية الفيلم كلما كان الهبوط إلى الحل حاداً .

ويحدث أحيانا عندما يقوم كاتبو السيناريو بتطوير الحبكة أن يرسموا رسماً تخطيطيا للأزمات .



وكل تعبير عن الحبكة بالرسم البياني يساعد الكاتب على تطوير السيناريو . نرى هنا مثلا ان إرتفاع كل خط رأسي يقابل مدى كثافة كل أزمة . ونجد في واقع الأمر أن طريقة الرسم البياني والأشكال الهندسية أمر طبيعي بالنسبة لكاتب السيناريو لأنه يدل على البناء والإنشاء اكثر مما يدل على الكتابة . فالحبكة يتم بناؤها أولا ، وبعد ذلك فقط يأتي دور وصف البناء .

هل يقوم كل كاتبي السيناريو برسم مثل هذه الأشكال دائما ؟ بالقطع لا . ليس كلهم . وليس دائما . فلا حاجة غالباً بالنسبة للمحترفين ذوى الخبرة منهم لرسم البناء على الورق . إنهم يدركونه بالبديهة . أما في مرحلة تعلم كيفية كتابة السيناريو ، فمن المفيد رسم الأشكال البيانية لتسهيل رؤية التكوين العام ومثلث الحبكة بالضبط . وإذا بدأ الكاتب السيناريو دون بنائه أولا ، أى بمجرد كتابة مناظر منفصلة ، إعتقاداً منه بأنها سوف تتفق مع بعضها بطريقة ما فيما بعد ، فلن تنجح المهمة . ويصبح الحال وكأنك تشيد منزلا دون أن يتوفر لديك الرسم الهندسي له .

ويعتبر سيناريو فيلم «الخادم» الذى كتبه هارولد بنتر مثالاً للحبكة المبنية بعناية شديدة بحيث تجتمع فيها البداية والذروة والحل بطريقة مصقولة تماماً . ومن الصعب أن تكشف كيف يعتمد كل منها على الأخر .

● الملخص

إستجابة لأحد الإعلانات يصل باريت ، وهو خادم في منتصف العمر ، إلى منزل تونى ، وهو شاب ارستقراطي من أهل لندن . لقد

اشترى تونى هذا المنزل تواً وهو يحتاج إلى خادم الآن . ويبدو باريت مناسبا ، ويستأجره تونى .

ويعتنى باريت بالمنزل ، ويتولى تجديد كل حجرة ، ويقوم بنفسه بزخرفتها . كما يتوقع مقدماً كل رغبات تونى . ولكن هذا التصرف المحمود يشوبه شىء من الشك ، بل ومن توقع الشر .

ويلتقى تونى بخطيبته سوزان فى مطعم فخم . ويخبرها عن المشروع الذى يرغب فى الاشتراك فى تنفيذه ، وهو بناء ثلاث مدن فى أحد أدغال البرازيل . وتتشكك سوزان من هذه الخطة لأنها ذكية وحذره . ولكن لا أهمية للأمر حقيقة ، فهى تحب تونى .

وتأتى سوزان لترى المنزل الجديد . وتلتقى بالخادم باريت . وعندما يترك باريت الحجرة يمتدحه تونى . ويقول انه لم يتمتع بمثل هذه الراحة فى حياته من قبل . إلا أن سوزان لا ترتاح لباريت .

ويقوم تونى وسوزان بزيارة صديقى تونى المسنين ، لورد وليدى ماونتست . ويناقش تونى معهما مشروعه فى البرازيل ، بطريقة تلقائية . ولا يبدى أحد أى إهتمام بهذا ، إلا تونى نفسه . وتؤكد ليدى ما ونتست أن الفلاحين فى البرازيل يطلق عليهم تعبير « بونشو » .

ويؤجر باريت ، بموافقة تونى ، إمرأة للتنظيف ، هى فيرا . ويقدم باريت فيرا بوصفها أخته . ولكنها فى الواقع حبيبة باريت .

تونى وسوزان فى مطعم فرنسى صغير فى حى سو هو . وبطريقة ما يتجه الحوار إلى باريت. وتقول سوزان أن هذا الخادم كريه. ويغضب تونى ويقول أنها « تنظر إلى الموضوع كله بطريقة لاتتفق مع العقل » .

وباريت مستعد فى الوقت نفسه لكى يفعل أى شىء للتخلص من سوزان . انه يدرك أن تونى والمنزل يمكن أن «يخضعا » إما له (أى لباريت) أولسوزان . ويوحى باريت لفيرا بأن تغوى سيد ا لمنزل . ويغادر باريت ا لمنزل لمدة يوم بحجة زيارة والدته ، وتنجح فيرا فى

مهمتها . ويمضى تونى الليلة معها . ان فيرا تستحوذ على تونى الآن ، وهو يحاول أن يتجنب سوزان .

وفى إحدى المرات وتونى خارج المنزل ، تصل سوزان تحمل معها زهوراً وبعض الوسائد الصغيرة التى اشترتها من أجل المنزل ، وتبدى كراهيتها لباريت بكل وضوح .

ويمضى تونى وسوزان عطلة نهاية الأسبوع فى مزرعة عائلة ماونتست . إنهما معاً مرة أخرى فى يوم شتوى يسقط فيه الجليد . ويقرران أن يتركا المزرعة مبكراً عما كان فى نيتهما حتى يمكنهما أن يمضيا الليلة فى منزل تونى ، فى حجرة النوم « الأفضل فيما تطل عليه من مناظر » .

وتتوقف سيارتهما أمام المنزل . ونوافذ حجرة النوم مضاءة بالكامل. إن باريت وفيرا يرقدان فى سرير سيد المنزل ، فى حالة من السكر بحيث لا يسمعان صوت تونى وهو يفتح الباب الأمامى . وتعنف فيرا باريت لتدخينه « اللعين » ويعنف باريت فيرا لأنها تريد ممارسة الجنس بصفة متصلة وكأنها آلة « لعينة » .

ويظهر باريت شبه عار فى مدخل حجرة النوم . ويصيح تونى : «إنها أختك ياإبن الحرام ! » . ويرد باريت : « إنها ليست أختى ياسيدى. وإن كان لى أن اتكلم ، فنحن الإثنان فى نفس المركب» . ويقصد باريت أن تفهم سوزان ما يعنيه بهذه الجملة .

ويطرد تونى كلا من باريت وفيرا خارج المنزل . وترحل سوزان [illegible] بعد صدمتها .

[illegible] عدة أسابيع [illegible] [illegible]اً وغير حليق ، وحيداً فى [illegible] المرتب جانباً

وفى إحدى الحانات يلتقى تونى بباريت مصادفة . ويتوسل الخادم لمنحه فرصة أخرى . لقد تركت فيرا باريت بعد أن أخذت كل نقوده معها . ويقول : « هى التى تستحق اللوم .. لقد خدعتنا نحن الاثنين » .

المنزل كما هو ، وإن كان اكثر ظلاماً ، واكثر كآبة وأقل ترتيبا . الستائر مسدلة . والآن أصبح السيد والخادم عاشقين متنافسين إلى حد العراك .

وتصل فيرا تطلب نقوداً من تونى . ويطردها باريت .

« شعلة حبك القديمة » ، هكذا يخبر باريت سيده السكير عن حضور سوزان للقائه . تونى وباريت ينتظران حضور بعض الضيوف . وتحاول سوزان أن تتحدث مع تونى . وتقول انها ما زالت تحبه . ولكنه لا يصغى . ويجيبها : «إنضمى إلى الحفل» .

فى الحفلة . يلتف عدد من النساء السكيرات ، من بينهن فيرا ، حول تونى . وتلقى به إحدى النساء على السرير وتقع معه . ويقول باريت مازحاً « سنذهب إلى البرازيل فى الصباح » . وتتجه سوزان فى حيرتها ويأسها ، إلى باريت وتقبله . وينهض تونى من السرير ، ولكنه يسقط ثانية ، ساحباً معه مفرش المنضدة بما عليه من أطباق وطعام وخمور . ثم ينهض ثانية ويحطم الجرامفون الذى كان يذيع الاسطوانة التى كان يفضلها هو وسوزان . ويصيح تونى « إخرجهن جميعا ! » .

ويدفع باريت بالنساء إلى خارج المنزل . ويصيح فى وجه سوزان « وأنت أيضا ! » . ويقود باقى النساء إلى الباب الأمامى .

وتهبط سوزان السلالم ببطء ، ثم تصعد إلى حيث يوجد باريت ، وتصفعه على وجهه بكل قوتها .

ويستعيد باريت هدوءه ويتجه نحو الباب الأمامى ويفتحه على مصراعيه . وتترك سوزان المنزل .

ويقفل الخادم الباب ، ويصعد السلالم ببطء فى تجاه تونى .

فى بداية السيناريو يسير باريت إلى منزل تونى ليتقدم لوظيفة خادم .

خارجي . ميدان نايتسبريدج . اكتوبر . نهار . ميدان كبير . شمس الشتاء . أشجار عارية . سيارات عديدة فى الأنتظار . وفى الطرف البعيد من الميدان يظهــر باريت . ونراه من أعلى وهو يقـتـرب ... وخطواته حـادة على الرصيف .

وبالطريقة التي يتقدم بها باريت تجاه منزل تونى (« وخطواته حـادة على الرصيف ») ، ولأننا نراه من أعلى ، وبسبب الوصف الموجز النشيط للمنظر كله ، فإن هارولد بنتر يخلق بداية نشطة . وتقدم باريت تجاه منزل تونى يذكرنا بالكرة الجيدة التصويب فى بداية مبارة البليادرو .. انها تدور عبر المنضدة وبعد ثانية واحدة ستضرب كل الكرات الأخرى وتبعثرها .

وينفـتح باب منزل تونى ويدخـل باريت . « لا دليل على شـغل المكان . صمت » . وفى إحـدى الحـجـرات ينام تونى على مـقـعد قـديم من نوع مـقـاعـد الشاطىء «تغطيه جاكتته . ويفسر هذا بقوله عندما يستيقظ : « لقد شربت كثيرا من البيرة خـلال الغذاء » .

وكان مـن المـمكن أن يبدأ السـيناريو بطـريقه مـختلفة : بأن يكون باريت يعمل عند تونى منذ فترة . . أويموت السيد السابق لباريت . . أو بتونى وهو يشترى المنزل . . أو بتونى وهو يلتقى بسوزان لأول مرة . . يمكن للمرء أن يتخيل عدداً كبيراً من البدايات لسيناريو «الخادم » ولكن الكا تب فضل البداية التى توفر أحسن تقديم والتى ترسى الأساس لتطوير الأفكار الرئيسية فى هذه الـدراما . . . كيف يمكن للخادم أن يصبح السيد .

وعند مقارنة بداية سيناريو «ا لخادم » مع الحل الخـاص به ، يتضح تماماً أن الكاتب قد سيطر على الفكره بمنتهى البراعة . فى البداية ، يفتح الباب ، وهو ما يعبر عن بداية الحدث .. فتح الباب والدخول . وفى الحل ، يغلق باريت الباب ، لقد وصل الحدث إلى الحل ، « مغلق » . وفى البداية ، المنزل خاو .. وفى النهاية ، أشياء متعددة ملقاه هنا وهناك على الأرض . وفى البداية ، كانت خطوات الخادم « حـادة على الرصيف » .. وفى الحل ، « يصعد السلالم ببطء » ، وفى البداية ، يوضح السيد البيان التالى :

تونى : سوف احتاج .. حسنا ، كل شىء (يضحك) . ترعى كل شىء ... انت تعرف .

باريت : نعم ، إننى أعرف ياسيدى .

أما الحل فيقدم معنى غريباً غير متوقع لهذه الكلمات . إن باريت حقيقة يفعل كل شىء .

وبالنسبة للقارئ ، يبدأ أى سيناريو بالمنظر الأول ، أما بالنسبة للمؤلف ، فإن المنظر الأول هو مجرد الحد بين السيناريو وما قد حدث من قبل . وبما أن المؤلف يعرف ما قد حدث للشخصيات فى حياتهم فى مرحلة ما قبل السيناريو ، فإن المنظر الأول هو مجرد اللحظة التى يبدأ فيها الكشف عن القصة وعن الشخصيات . يجب على المؤلف أن يختار اللحظة التى يفتح عندها حياة الشخصيات أمام القراء .

وعندما يرى القارئ باريت وهو يتحرك تجاه منزل تونى فى بداية سيناريو الخادم ، فإنه لا يعرف شيئا عن دوافعه . هناك شخصان فقط يعرفان – باريت نفسه وهارولد بنتر . إن المؤلف يعرف ماضى باريت وحاضره ، أذواقه وعائلته ، أين ومتى ولد ، وكيف اكتسب لهفته للقوة والنفوذ . وبنتر يعرف أيضا تفاصيل كثيرة عن تونى (لقد خلقه بأكمله) ، وهو يعرف لماذا يحتاج تونى لشخص يتحكم فى حياته ويقودها . إن الماضى السابق لكل من باريت وتونى ، وإن كانت الحبكة لا تتضمنهما ، هو الذى يحدد كل مظاهر سلوكهما الحالى .

ومن التاريخ الماضى للشخصيات – وهو ما يسمى أحيانا بالقصة الخلفية – يضيف المؤلف إلى السيناريو بعض الحقائق والتفاصيل المختارة بعناية ، لكى تقدم المعلومات الضرورية من أجل تطور الحبكة أو تطور الشخصيات . مثال ذلك ، كان باريت يعمل خادما للفيكونت بار ، الذى كان يعرفه والد تونى جيداً ، وقد ماتا كلاهما منذ قريب ، « فى خلال أسبوع فيما بينهما » . ويشرح موت الفيكونت لماذا يحتاج باريت إلى عمل الآن . كما يركز هذا على إنتماء تونى إلى المجتمع الراقى ، وخضوع باريت لهذا المجتمع .

كما أن بعض الحقائق والتفاصيل من الماضى ، من حياة الشخصيات قبل مرحلة السيناريو ، تجعلهم يبدون مجسمين لهم أبعاد ثلاثة ، وبالتالى تجعلهم أكثر مصداقية . وعلى هذا فالملحوظة الصغيرة التى توضح أن المقعد ذا المسائد الذى تجلس عليه سوزان كان يوماً ما هو المقعد المفضل لوالدة تونى ، تعيدنا هذه الملحوظة إلى الماضى الذى يمنح الشخصية بعض التاريخ . ومن السيناريو أيضا يعرف القارئ أن كلا من باريت وتونى قد أدى الخدمة العسكرية .

باريت : ينتابنى إحساس أحيانا اننا صديقان من زمن بعيد .

تونى : هذا أمر مضحك .

باريت : لماذا ؟

تونى : عندى نفس الإحساس (فاصل صمت) .

باريت : لقد انتابنى نفس الإحساس مرة واحدة من قبل .

تونى : متى حدث ذلك ؟

باريت : ذات مرة فى الجيش .

تونى : هذا أمر مضحك . لقد انتابنى نفس الإحساس هناك أيضا . ذات مرة .

توحى هذه المعلومة بوجود زماله قائمة بين باريت وتونى ، تبعاً للخبرة المتماثلة . كما تعبر أيضاً عن العلاقة الإستثنائية القائمة بينهما حاليا، التى تتضمن أحاسيس وتثير عواطف قلما يشعر بها أى منهما . إنها تعليق على البيئة التى أوجداها .. تواجد منعزل .. عالم بدون نساء مثل « ذات مرة فى الجيش » .

إن البداية تهيئ «جو» الفيلم جميعه . لا يحدث هنا شئ درامى ، ولكن بعض ملحوظات المؤلف عن فراغ المنزل ، وعن شمس الشتاء وهى تهبط عبر الأرضية ، وعن الصدى الخفيف الذى يعقب الكلمات هناك .. كل هذا يخلق جواً من القلق .

وفى بداية سيناريو «الخادم» يتم تقديم الشخصيتين الرئيسيتين للجمهور وتقديم أحدهما للآخر . إن باريت يسير خلال الحجرات الخاوية ثم يتوقف ويقف عند تونى النائم . » يرقد جسم منخفض إلى أسفل فى مقعد قديم من مقاعد الشاطىء ...ويقترب باريت ،ثم يتوقف بقرب الجسم وينظر إليه » . إن تونى نائم » منخفض إلى أسفل » .. إن المؤلف يلمح إلى ضعف تونى وسهولة إنهزامه. وعندما يصف المؤلف تونى فأنه يستخدم كلمة «جسم» مرتين » يرقد جسم » و «بقرب الجسم» . وكأنه يصف جثة هامدة . ويفحص باريت السيد النائم بكل انتباه؛ وهو ينظر إليه من أعلى ، ويحصل القارئ على انطباع بالطاقة المتفوقة وبالتيقظ من جانب الخادم .

وهذا التباين الذي يقدمه السيناريو يستمر خلال الفيلم بفضل مخرجه ، **جوزيف لوزى** . يظهر باريت فى الفيلم خارجاً من الظلال . إنه داكن بأكمله ، بملابس داكنة وشعر داكن ، بينما تونى نائماً قرب باب زجاجى يطل على الحديقة ، وكله ألوان فاتحة ، بملابس فاتحة وشعر فاتح وله وجه كالأطفال .

وبعد قليل يناقش تونى وباريت مسئوليات الخادم : » يجلس باريت . مقعد باريت فى منتصف الحجرة . ويتحرك تونى أثناء كلامه داخل الحجرة وكأنه يلتف حول الشخص الجالس » . يعبر المؤلف هنا ، بمجرد وصفه للتنفيذ ، عن قوة الخادم وهدوئه وهو يجلس ثابتا فى المنتصف ، وعن ضعف السيد وارتباكه ، وهو يدور حوله .

وفى البداية ، يقدم بنتر شخصية أخرى – هى المنزل نفسه . إن القارىء يراه فى عدة حالات وأجواء متنوعة على مدى استمرار الدراما . خاو تماماً ، مرتب محافظ عليه جيداً ، مرحباً ، بدون رعاية ، خرب ، كئيب للغاية . والمنزل بأبهته المظلمة المليئة بالظلال ، يجمع جسديا بين السيد والخادم حتى يوقعهما فى حبائله أخيراً . كما أن المنزل يجذب كلا الرجلين إليه . وفى لحظة معينة يذكر الخادم أنه يفتقد المنزل . ويشتاق تونى إلى المنزل ولا يقدر فى النهاية على أن ينفصل عنه ولا يريد ذلك . ولا يقدر أى من السيد أو الخادم على أن ينفصل بنفسه عن المنزل . يقول تونى أنه » محظوظ » لحصوله على هذا المنزل . كما يذكر

أيضـا فى عـدة مـرات انه سـعـيـد الحظ لحـصـوله على هذا الخـادم . « مـحظوظ لحـصولى على هذا المكان فى الحـقـيـقـة . بـه قليل من العـفن الرطب ، ولكن ليس كثيرا . إجلس » . المنزل به « عفن » .. إنها تفصيلة بارعة ، قد لا يلحظها أحد ولكنها هامة . إن الإتصاف بالعفن يحدد شخصية باريت ، ثم شخصية تونى فى النهاية . ولكن المؤلف يستخدم هذه الصفة بالنسبة للمنزل فقط .

وملحوظة « العفن الرطب » إلى جانب رقم ١٣ (الذى يذكره باريت عندما يقـول انه قـد قـام بالخـدمـة لدى عـدة أعـضـاء من المجـتـمع الـراقى خـلال الأعـوام الـ ١٣ الماضية) هما تلميحتان من المؤلف بوجود الشر فى المكان ، فى بداية الفيلم .

ويبدأ الصعود إلى الذورة دائما بتأسيس الصراع . وقد يبدو الصراع لأول مرة فى فيلم « الخادم » دائراً بين سوزان وباريت . إنهما يكرهان أحدهما الآخر منذ أول لقاء بينهما . ونجد فى واقع الأمر أن سوزان ضد باريت من قبل أن يلتقيا . وعندما يرقد تونى وسوزان على السجادة فى حجرة المعيشة ، يخبر تونى سوزان عن باريت . وتنظر هى إلى فكرة الحصول على خادم رجل كأنها نكتة .

تونى يقبل سوزان

سوزان : أعزب . (تقبله هى) .

تونى : أوه ، على فكرة ، نسيت أن أذكر لك أننى وجدت خادماً رجلاً .

سوزان : (ضاحكة) ماذا ؟

لاحظ أن فكرة الخـادم الرجل والتى بدأت مـع ضـحكة سـوزان التـهكمـيـة ، تنتهى فى مرحلة الحل بدموعها وغضبها .

وعندما يقدم تونى سوزان إلى باريت ، يعرض الأخـير أن يأخذ مـعطفهـا عنهـا. فـتـرفض . انهـا لا تريد أى تعـامل مع بـاريت . وهو بدوره يعـامل سـوزان بدون أهتمام وبازدراء . وعندما يناقشون الأثاث فى المنزل ، يلقى باريت عليها محاضرة قائلا أن الطراز الكلاسيكى البسيط هو الأفضل دائما .

تنظر سوزان إلى قطعة زخرفية ثقيلة .

سوزان : إنها كلاسيكية ؟ هذه ليست كلاسيكية ، إنها من عصر ماقبل التاريخ .

وبطبيعة الحال لا يتوقف هذا الخلاف عند هذه الملحوظة الساخرة : إن الموضوع الحقيقى للصراع بينهما هو تونى ، وهو هام جداً لكل منهما . وكلما ازداد إرتباط تونى بالخادم ، كلما دعم كراهية سوزان لباريت دون أن يدرى .

تونى : إنه عون كبير ذلك الرجل . انتظرى حتى تذوقى الطعام . بأمانة ، إننى لم أحصل من قبل على هذا القدر من الراحة .

سوزان : أبداً ؟

تونى : ليس على أن أفكر فى أى شىء .

سوزان : هل يقدم لك الإفطار فى السرير ؟

تونى : طبعاً .

تبتسم سوزان إبتسامة باهتة ، ثم تقف وتتحرك داخل الحجرة .

سوزان : هل فحصت سجله الجنائى ؟

ويظهر باريت عند الباب

عند هذه اللحظة تكون المواجهة بينهما قد تأسست .

إن سوزان وباريت يتعارضان أحدهما مع الآخر بكل معنى الكلمة . باريت غير شريف ويضمر ضرراً بتزلف . وسوزان صريحة وراضية بحياتها . هو يتبع دائرة الخدم ، وهى تتبع دائرة الأسياد . ولكنهما يشتركان فى هدف واحد : يريد كل منهما أن يسيطر على تونى ، وكل منهما يغير من الآخر . وكلاهما يعرفان أن تونى لا عزيمة له وانه يدمن المشروبات الكحولية ، وأن أيا منهما أقوى من تونى.

ويتقدم باريت تدريجياً ، بينما تخسر سوزان النقطة تلو الأخرى . وعندما يزخرف باريت المنزل يعتقد تونى أنه ممتاز ، بينما يحاول الخادم أن يلقى محاضرة على سوزان . وباريت يعرف كيف يطبخ ، بينما يبدو أن سوزان لا تعرف . وفى إحدى اللحظات يقول تونى : « النساء لا يصلحن لشىء . إنهن

لا يعرفن الطبخ ، . وينتشى تونى أثناء تناول العشاء عندما يلحظ القفاز الأبيض الطويل الذى يرتديه باريت ، بينما لم يسبق أن لفت نظره أى شىء مما ترتديه سوزان .

وينتقل باريت من المنافسة المستترة إلى المنافسة الفعالة . إنه يخلى الحجرة من الزهور التى اشترتها سوزان . ويدخل الحجرة ، وكأنه بالصدفة ، عندما يكون تونى وسوزان متعانقين . وهو يحضر فيرا إلى المنزل ، لا من أجل نفسه إلى حد ما ، بل من أجل إبعاد تونى عن سوزان ، ولكى يسقط تونى إلى أسفل ما يمكن ، وبذا تبدأ عملية الإنهيار الأخلاقى إلى حيث لا يمكن العودة .

وتصبح المواجهة بين باريت وسوزان -- الأزمة – أكثر جدية عندما تمر هى على المنزل (عندما تدرك برود مشاعر تونى ، دون أن تعرف شيئا عن فيرا) ومعها الزهور والوسائد الصغيرة لتؤكد وضعها ووجودها فى حياة تونى . وتونى خارج المنزل . وتكشف سوزان عن كراهيتها للخادم على المفتوح وبكل حقد . إنها تقلل من قدره عن عمد عن طريق نغمة الأوامر التى تلقيها . وعندما تتظاهر بأنها تسأله عن رأيه فى الزهور والوسائد التى إشترتها ، فإنها تحيل السؤال إلى إهانة .

باريت : أرجو عفوك ؟

سوزان : ما رأيك فى الوسائد ؟

باريت : من الصعب أن أقول رأيى فيها ، ياآنسة .

سوزان : هل أذكر لك الحقيقة يا باريت ؟

باريت : نعم يا آنسة .

سوزان : الحقيقة هى أننى لا يهمنى رأيك .

ثم تتمادى عندما تسأله بغلظة إن كان يستعمل أى مزيل لرائحة العرق . وأخيراً توجه إليه السؤال الذى أرادت أن تسأله منذ البداية .

سوزان : ماذا تريد من هذا المنزل ؟

باريت : أريد ؟

سوزان : نعم ، تريد .

باريت : أنا الخادم يا آنسة .

سوزان : إحضر لى الغذاء .

ويحدث التغيير فى تطور الحدث عندما يعود تونى وسوزان فجأة إلى المنزل ليجدا باريت وفيرا فى حجرة النوم الرئيسية . وإن كان تونى يطرد باريت من المنزل ، إلا أن الخادم مازالت له اليد العليا . فهو وتونى مرتبطان بنفس المرأة ، إنهما « فى نفس المركب » . وسوزان شاهدة فى هذا المنظر .

ومن خلال هذا الكشف البذىء لعدم إخلاص تونى ، فإنه يفقد إحترامه لنفسه، واحترام خطيبته له وثقتها فيه ، ومن الممكن أن يفقد سوزان إلى الأبد . وينتصر باريت ، وقد وصل صراعه مع سوزان إلى حله الأخير الآن . قد يتم طرد باريت من منزل تونى ، ولكن سوزان يبدو عليها الغباء . إنها لم تنجح فى السيطرة على تونى أو على المنزل . وإن كان هذا المنظر يحل الصراع بين باريت وسوزان ، إلا أن هذه ليست الذروة ، إنها مجرد أزمة وعند هذه اللحظة ، لحظة إنتصار باريت على سوزان ، تصبح نتيجة الدراما ومستقبل الورطة التى تمر بها الشخصيات غير واضحة . وبناء على هذا ، فإنها مواجهة تغير مجرى الحدث ولكنها لا تحله .

وبينما يبدو لأول وهلة أن الصراع الرئيسى فى سيناريو « الخادم » يدور بين باريت وسوزان ، إلا أنه ليس كذلك . إن الصراع الرئيسى يدور بين باريت وتونى .

وبعد طرد باريت من المنزل ، يلتقى بتونى مصادفة فى إحدى الحانات ويرجوه باريت أن يمنحه « فرصة أخرى » . وتبدأ علاقتهما فى التحرك فى مسار جديد . وتصبح هذه الخطوة فى الواقع خطوة أخرى فى طريق الأنهيار الأخلاقى للسيد ، بمساعدة الخادم . إن المؤلف فى البداية ينذر بهذا التطور عندما يخطو تونى تجاه النافذة وينظر إلى الحدائق فى الميدان وهو يتحدث إلى باريت . ويبدو إنعكاس صورة باريت على زجاج النافذة . إن باريت يقف حرفيا حائلا بين تونى والعالم ويحرف « صورة العالم » عند تونى .

وعندما يعود باريت لكى يعمل عند تونى ، يتغير كل شيء فى المنزل . « إنه بلا هواء ، مظلم ، ومقبض . وتكاد تكون كل الستائر الثقيلة والخفيفة مسدولة دائما . لم تعد هناك زهور . وتبدو آثار باريت فى كل مكان . صور للاعبى كرة

قدم ملصوقة على المرايا . نتائج حائط عليها صور ماجنة ورسوم زيتية لنساء عاريات ، .

إن السيد الآن تحت السيطرة الكاملة للخادم . وقلما يحدث انفعال يذكرنا بوضع تونى السابق وغطرسته : ، أنت خادم ، و ، من المفروض أنك الخادم اللعين ، ويذكرنا بغضبه : ، يا إبن الحرام يا قذر ، و ، الآن دع منزلى كما هو ، ، ومع هذا فسرعان ما يتحول هذا الهياج إلى اعتذارات وتوسلات . لقد توصل الخادم إلى القوة والنفوذ . وتتناوب مناظر الفضائح الوقحة .. ، إنقل زريبة خنازيرك إلى مكان آخر ، و ، أيها البغيض ، ، مع مناظر الرضا والوئام عندما يتناولان الطعام معاً .. ، فوق الوصف ، و ، إنها ممتازة ، .

ويجبر باريت سيده على أن يخدمه . إنه يهين سيده السابق . ويتصرف معه وكأنه زوجة خبيثة تثير المشاكل : ، لماذا لا تبحث لنفسك عن وظيفة بدلاً من تلطعك هنا طول النهار ؟ ، ويتأكد باريت من سيطرته على تونى من خلال المخدرات والمشروبات الكحولية . ويراعى دائما ألا يكون كأس تونى خاوياً . ويحصل على المخدرات من أجله : ، بضاعة خاصة من رجل صغير فى شارع جرمين ، . وعندما يلعبان الاستغمابة يتلاعب باريت بالألفاظ لكى يعذب تونى ويجعله يشعر بالذنب . ويصيح باريت : ، أنت مختبئ ، ولكننى سأقبض عليك . لديك سر أثيم .. وأنا قادم لأمسك بك ، . ويصبح تونى وباريت الآن عشيقان . ويلمح المؤلف لهذا بطريقة لا تحتمل أى إلتباس . ومع ذلك فالممارسة الجنسية مع المماثل أو مع الجنس الآخر ليست محور هذه الدراما بأى حال . إنما العلاقة الشاذة تعبير آخر ببساطة عن سيطرة باريت على تونى . واصبح التهديد الآن بظهور سيدة للمنزل أمراً مستبعداً .

وإدراك هذا الصراع المعقد فى سيناريو ، الخادم ، ليس أمراً سهلاً . هناك منظر معين فى السيناريو يصلح كمجاز لهذا الصراع . ويتخذ هذا المنظر مكانه عند السلم الرئيسى للمنزل . يلعب تونى وباريت لعبة تعتمد على الكرة ، وقواعد هذه اللعبة من إختراعهما . وباريت عند أسفل السلالم ، وتونى عند قمتها .

باريت : ماذا عنى ؟ أنا فى الوضع الأضعف . إننى ألعب إلى أعلى .. لا داعى هناك لكى تستغل وجودك فى الوضع الأفضل ..

تونى : يا عزيزى .. ياعزيزى باريت ، أنت تضيق قليلا باللعبة لأنك تخسر المباراة .

ويبدأ باريت بإلقاء الكرة تجاه تونى . ويلقى تونى الكرة بعنف يماثل العنف الذى ألقى به الخادم الكرة عليه ، فيصيب باريت فى أنفه . ويصرخ باريت ويمسك أنفه بيده . ويجرى تونى تجاهه مرعوباً .

تونى : إصغ إلى الآن .. إننى ممنون لك بصدق .. لا تكن أحمقا . أنت تعرف اننى كذلك . اننى لا أعرف ماذا سأفعل بدونك .

باريت : حسنا ، إذهب إذاً وصب لى كأساً من البراندى .. لا تكتفى بمجرد الوقوف هنا ! إذهب وافعل ذلك .

ويسرع تونى إلى حجرة الجلوس ويصب كأساً كبيرة من البراندى لباريت . ويراقبة باريت من الصالة .

إن السيد ضعيف الإرادة ، سكير ، بلا شخصية ، ولا يتحمل أى مسئولية ، ولا يمكنه أن يواجه الموقف مباشرة . ولا يتحمل فى الوقت نفسه أن يصبح وحيداً. انه يحتاج لشخص ما ليعتنى بأموره مهما كان الثمن ، ولو على حساب كرامته .

والخادم يحتقر تونى ويحسده لأن تونى هو السيد وهو الخادم . إنه يريد الانتقام ولكن ليس لسبب إثراء مادى ولا لتطبيق عدالة اجتماعية . إنها ثورة ميتافيزيقية (ما وراء الطبيعة) ، يقوم بها شخص ليس فى « الوضع الأفضل » وليس « فوق قمة السلالم » ، ضد شخص هناك . إن رغبته هى رغبة الواطى لكى يكون على نفس مستوى العالى . ومن المستحيل أن يرفع باريت نفسه إلى أعلى ، والحل البديل الوحيد هو أن يجذب تونى إلى أسفل .

ويقوم باريت بعزل تونى عن العالم وعن أى احتمال للفكاك من هذا الوضع . إن تونى لا يغادر المنزل على الإطلاق . إنه يذكر مرة واحدة فقط الخروج للتريض سيراً على الأقدام وكأنه يحلم . ويزداد إنحدار تونى إلى أسفل اكثر واكثر،

ويهبط معه باريت . ويطمئن باريت على سيطرته على تونى ، ويفسده ، وينحدر معه ، ويصبح هو نفسه سكيراً خلال هذه الإجراءات . ويعلن باريت « أنا جنتلمان لجنتلمان وانت لست بجنتلمان بغيض » . وكونه « جنتلمان لجنتلمان » ليس مجرد مهنة له ، بل هو أيضا وضع أجتماعى . وإذا كان سيده لم يعد « جنتلمان » ، فهذا يعنى أنه (أى الخادم) يصبح لا شيء .

وفى سيناريو « الخادم » تحدث الذروة خلال منظر العربدة والمجون . لقد دعا باريت عدداً من النساء إلى المنزل . وتطب سوزان عليهم فجأة . انها لم تشاهد تونى منذ تلك الفضيحة التى ضمت باريت وفيرا . وتسأل تونى : « إننى احبك .. ألا تميل إلى على الإطلاق ؟ ما هو الخطأ عندى » . ويقودها تونى إلى باقى الضيوف بما فيهم باريت والنساء الأربع وفيرا . ويطلب تونى من باريت أن يعطيه مشروباً . وينفذ باريت . ثم يسأل باريت سوزان : « هل تريدين مشروباً ياحبيبتى ؟ » .

فتاة تسحب تونى بعيداً برفق ...

وتسحبه إمرأة ترتدى قبعة سوداء ضخمة وتطرحه على السرير وتقبله .

باريت : (لسوزان) هل تعرفين إلى أين سنتجه فى الصباح ؟

فترة صمت .

إننا ذاهبان إلى البرازيل فى الصباح . (ثم يكشر) ألسنا يا تونى ؟ (لسوزان) خذى سيجارة .

يرقد تونى على السرير وهو يحدق فى سوزان . وتتحرك سوزان إلى باريت وتقبله . ويضحك باريت ويمسك بها . وتنظر هى إلى تونى .

وليس المهم هنا ما إذا كانت سوزان تقبل باريت لكى تجعل تونى يشعر بالغيرة ، أو لكى تقترب منه بالهبوط إلى مستواه . إنما ما يهم هو أن قبلة سوزان تؤكد أن الخادم والسيد أصبحا بديلين .

وبينما تقوم سوزان بتقبيل باريت ، فإنها تتابع تونى بنظراتها « ويقوم تونى من السرير فاتحاً فمه » . وما هذه الحركة إلا مجرد صحوة لحظية لشرفه (ويتجه

إلى سوزان ليحميها ، إنها تمثل الماضى ، ذلك الوقت عندما كان متمسكا ببعض الكرامة) . ولكن سرعان ما يموت هذا الدافع بنفس السرعة التى بدأ بها . » إنه يرتعش ويتعثر ويسقط وينهار ، ويسحب غطاء المنضدة معه ، بما عليه من كؤوس وزجاجات » .

لقد إنتهى تونى . إن الصراع الرئيسى فى السيناريو – الصراع بين تونى وباريت – قد وصل إلى الانتصار الكامل لباريت . وهذه النقطة هى ذروة سيناريو « الخادم » ، إنها أقوى أزمة تصل بالدراما إلى نهايتها .

وكل ما يحدث بعد الذروة هو الحل . يصيح تونى : « إخرجهن جميعاً » . ويصطحب باريت النساء الثملات إلى الباب ويقول لهن : « تعالوا مساء الغد .. وليحضر جون معكن » . ويطارد باريت سوزان ليخرجها . فتضربه « بكل قوتها .. على وجهه » ، وتغادر المكان . لقد انتهت الدراما . ويبقى باريت وتونى والمنزل وحدهما .

إن مفهوم **مثلث الحبكة** ، الصعود إلى الذروة والهبوط إلى الحل ، يمكن أن ينظم مشاهد منفردة مثلما يمكنه أن ينظم السيناريو جميعه . ولنتذكر ، **المنظر** عبارة عن مجموعة من اللقطات ترتبط ببعضها البعض بواسطة المكان غالبا ، **والمشهد** هو مجموعة من المناظر ترتبط ببعضها البعض بواسطة حدث أو فكرة ما . واكبر وحدة داخل الفيلم ، أى المشهد ، عبارة عن جزء جوهرى مستقل بذاتة فى سرد الفيلم .

ويضم سيناريو فيلم « الخادم » ١٣٧ منظراً فى ٣٣ مشهد . وبعض المشاهد قصيرة تضم منظرين أو ثلاثة . والبعض الآخر يزيد طوله عن هذا كثيرا ، كما يزداد تطوره الدرامى .

وفى أحد المشاهد يدور الحدث أساسا داخل أحد المطاعم فى حى سوهو ، وتتطور فكرة الغيرة والشك خلال الحوار الذى يدور بين أربعة أزواج على إنفراد لا يعرف كل اثنين منهما أى زوج آخر . وتتدرج داخل مشهد المطعم مناظر قصيرة لزوج خامس ، هو باريت وفيرا ، عدة مرات . باريت يلتقى بفيرا فى المحطة ، ثم وهما فى السيارة . ولا ينطق باريت وفيرا هنا بكلمة واحدة ، ولكن ظهورهما المتقطع يضيف إلى المشهد ثراءً دراميا . فكلما اقترب باريت وفيرا من المنزل ، كلما تكثف الصراع بين تونى وسوزان فى المطعم . إن هارولد بنتر يقاطع مناظر المطعم بمناظر أخرى لباريت وفيرا ، بشكل عدوانى مثلما كان الخادم نفسه يقاطع كل لقاء بين تونى وخطيبته .

وبهذا المشهد ثمانية مناظر . وعليك أن تلاحظ خلال الوصف التالى للمناظر داخل المشهد ، أن باريت وفيرا يظهران فى منظر ثم فى المنظر بعد الذى يليه وهكذا :

منظر ١ باريت يقف على رصيف المحطة فى انتظار فيرا .

منظر ٢ تونى وسوزان يلتقيان فى مطعم فرنسى فى حى سوهو ، وتجلس إلى إحدى الموائد فتاة ورجل يتحدثان فى مرح حول شخص ما عبارة عن « ذكاء مدهش » . الفتاة « تموت شوقا » لكى تراه مرة أخرى . ويجيب الرجل . « لن تريه لفترة ما ، إنه فى السجن » .

يوصى رئيس الجرسونات تونى وسوزان بأن يجربا البط المشوى. سوزان تقدم هدية لتونى .

وحتى الآن كل شىء هادىء تماماً يسوده الحب بينهما . إلا أن ذكر شخص ثالث فى الحوار الذى يدور بين الفتاة والرجل يتم بطريقة غير مباشرة . وهناك دائما شخص « ثالث » بين سوزان وتونى ، موجود بجسمه أو بروحه . إنهما ليسا

وحدهما أبداً . إن ذكر السجن في الحوار الذى يدور بين الرجل والفتاة إلى جانب وضاعة هذا الحوار ، يثير احساساً بشئ غير مشرف وبذيء ، بشئ يرتبط بباريت.

منظر ٣ فيرا وباريت . انها تدى على الرصيف تجاهه .

منظر ٤ تونى وسوزان يتناولان الطعام . ويدخل المطعم زوج آخر ، هما مطران ومساعده .

منظر ٥ فيراو باريت يسيران على الرصيف دون أى حديث بينهما .

منظر ٦ تونى وسوزان يأكلان فى صمت . وبجوارهما زوج آخر يتكون من امرأه فى منتصف العمر ومرافقتها الشابة تتناقشان بحرارة .

المرأة الأكبر سنا : ماذا قالت لك ؟

المرأة الأصغر : لا شيء .

المرأة الأكبر : نعم قالت . لقد قالت لك شيئا .

المرأة الأصغر : لم تفعل . لم تفعل حقيقة .

المرأة الأكبر : لقد قالت . لقد رأيت فمها وهو يتحرك . لقد همست لك بشئ ، ألم تفعل ذلك ؟ ما هو هذا الشئ ؟ ما الذى همست به لك ؟

المرأة الأصغر : إنها لم تهمس شيئا لى . إنها لم تهمس شيئا .

يوجد هنا أيضا شخص ثالث يقلق العلاقة بين هاتين الحبيبتين . إن نغمة النقاش بينهما تخلق جواً من الشك والغموض والغيرة . وبالرغم من أن سوزان وتونى يناقشان شيئا فى هذه اللحظة بمنتهى الهدوء ، إلا أن هذا يذكّر بما بينهما من عدم اتفاق .

منظر ٧ داخل أحد التاكسيات ، فيرا وباريت ،جالسان دون أن يتلامسا، . فيرا تنظر خارج نافذة التاكسى .

منظر ٨ تونى وسوزان يتناولان القهوة . يتحدث المطران مع مساعده منتقداً تصرفات شخص ثالث . ولا يوافق المساعد على ذلك .

ويواصل حوارهما نفس فكرة النزاع والشك الذى بدأته المرأتان من قبل . وهنا تلتقط سوزان الفكرة نفسها : « إننى لا أرتاح إليه » . تقول ذلك دون أن تذكر اسم باريت . ويقول تونى : « إنك لا تعرفينه » . (إن خط المثلث يتحرك إلى أعلى تجاه أعلى نقطة درامية فى المشهد) . « إننى لا أثق فيه » . « لماذا ؟ » (ويزداد تحرك الخط إلى أعلى) . « أنت تنظرين إلى الموضوع كله بطريقة لا تتفق مع العقل » . وينتقل المطران ، بهذه الفكرة عن عدم الثقة إلى منسوب جديد .

المطران : وإلى أين تريد أن تتسلل الآن يابنى .. ها ؟

المساعد : لا مكان ياصاحب الفخامة، لا مكان .. لامكان على الإطلاق.

المطران : هل هذه هى الحقيقة ؟

وتستمر الفكرة وتنقلها سوزان أبعد من ذى قبل . وتسأل سوزان « لماذا لا تخبره بأن يتركك » . ويجيب تونى بسخط « لابد أنك مجنونة » . وهذه الإهانة ، وهى سلوك غير مألوف من تونى ، وهذا الانفجار ، هما أعلى نقطة فى هذا المشهد .

ولكن الشجار لا يستمر . إن سوزان لا تريد مواجهة تونى ، وهذه المناقشة لا تحل صراعها مع باريت وبالتالى صراعها مع تونى . ويتبع ذلك أن هذا الفصل لا يمكن أن يكون الذروة ، وإن كان شبيها بها .

وتحدث الآن تهدئه للحدث وهو يتحرك إلى أسفل تجاه الحل . يتناقش الرجل والفتاة (من منظر ٢) حول هدية أعطاها لها (ربما كانت بعض الجوارب) « إنها رائعة .. رائعة بمعنى الكلمة .. ممتازة ، ولكننى ببساطة لا أستطيع أن أرتديها » .

وتقر سوزان « إننى متأسفة » . ويقول تونى « حسنا ، لا داعى » . ويلمس يدها « وهو متجهم وغير واثق بما يفعل » .

ولا داعى لأن يكون أى مشهد على هذا القدر من التنظيم ويملك بناء يشابه بناء السيناريو بأكمله . ولكن بعض المشاهد كذلك ، كما تحتوى أيضا على مثلث متميز للحبكة ، له بداية وذروة وحل ، محددين بعناية .

٤

تطور الشخصية

« الأب الروحى » (١٩٧٢)
THE GODFATHER

إخــراج : فرانسيس فورد كوبولا
سيناريو : ماريو بوزو وفرنسيس كوبولا

يعتبر **فرانسيس فورد كوبولا** (من مـواليـد ١٩٣٩) واحـداً من مـوجـه المخرجين الذين انطلقوا من مدارس السينما التى لها اعتبارها خلال السبعينات فى أمريكا . فقد درس فى جامعة كاليفورنيا لوس انجيلوس ، ثم عمل بعد ذلك مخرجاً تحت إشراف المخرج والمنتج **روجر كورمان** ، كما عمل كاتباً للسيناريو لعدة مشروعات ناجحة . وفاز عن السيناريو الذى كتبه لفيلم « **باتون** » على جـائزة الأوسكار فى عام ١٩٧٠ .

وكـان كـوبولا يبلغ من العـمـر إحـدى وثلاثين سنة عندمـا أسندت إليـه ستديوهات بارامونت مـهمة إخراج فـيلم « **الأب الروحى** » ، بعـــد أن رفض إخراجـها عدد من المخـرجين المعروفين . وكـان الاستديو يريد إنتاجا بميزانية منخفضة ، يتم تنفيذه بسرعة ، ليدر ربحاً اعتماداً على رواية **ماريو بوزو** التى لاقت رواجا عاماً غير عادى . ولكن فيلم كوبولا لم يكن منخفضاً فـى ميزانيتـه ولا سريعاً فى تنفيذه . فأولا ، اقنع كوبولا مديرى الاستديو بأن تصل الميزانية

إلى أكثر من ضعف مبلغ المليونين من الدولارات المخصصة للفيلم . ثم تمكن ، بالرغم من مناقشة مديرى بارامونت له ، من الحصول على **مارلون براندو** ليؤدي الدور الذى يحمل عنوان الفيلم ، إلى جانب عدد من الممثلين الذى لم يكونوا قد اشتهروا بعد نسبياً لتأدية الأدوار المساعدة (**آل باتشينو** و **روبرت دوفال** و **جيمس كان** و **ديان كيتون** و **تاليا شاير** و **ريتشارد كاستيللانو**) . وما أن بدأ التنفيذ حتى تعرض هذا الفيلم لعدد من الصعوبات التى لايمكن التنبؤ بها . ورداً على محاولة التمرد الذى قاده مركب الفيلم (المونتير) ومساعد المخرج لكى يتم تغيير كوبولا ، قام كابولا بفصلهما من العمل . كما انسحب الممثل **فيك دامون** ، الذى كان من المفروض أن يؤدى شخصية جونى فونتين ، لأنه اعتقد أن الفيلم يقدم صورة سلبية للإيطاليين الأمريكيين . كما جمعت رابطة الايطا ليين الأمريكيين مبلغ ٦٠٠٠٠٠ دولار لكى توقف إنتاج الفيلم لنفس السبب . ووعدهم المنتج ، لكى يهدئ من احتجاجاتهم ، أن يستبعد أى إشارة إلى المافيا أو كوزا نوسترا من السيناريو . وكانت هذه حركة بارعة من المنتج لأن السيناريو لم يكن يتضمن أصلاً أى شيء من هذا . وبالرغم من الإنسحابات والاحتجاجات والتهديد بإلقاء القنابل والمسيرات والخطابات الموجهة إلى الكونجرس ، أو ربما لأنه بسبب كل هذا ، فقد نجح فيلم « الأب الروحى » نجاحاً تجارياً غير عادى . واكتسب الفيلم فورا مكانته التى يحتلها فى تاريخ السينما الأمريكية . كما فاز أيضا بجائزة الأوسكار عن أحسن فيلم فى عام ١٩٧٣ .

وأتبع كوبولا هذا الفيلم بثلاثة أفلام أخرى تزيد تميزاً فى جودتها ، وهى « **المحادثة** » (١٩٧٤) و « **الأب الروحى جـ ٢** » (١٩٧٤) و « **نهاية العالم الآن** » (١٩٧٩) . ووجه كوبولا أغلب إهتمامه إلى القيام بمهام أخرى ، فكون شركة للإنتاج المستقل وللتوزيع ، أنتج من خلالها أفلاما لمخرجين آخرين ، كما ضمن حقوق التوزيع لعدد من الأفلام الأجنبية . أما جهوده فى الإخراج بعد ذلك فقد أفسدها إلى حد ما إهتمامه بالابتكارات التقنية . إلا أن أحد أفلامه الأخيرة وهو « **بيجى سو تتزوج** » (١٩٨٦) ، يدل على أن كوبولا قد أعاد اكتشاف تعلقه

أما سيناريو « الأب الروحى » فقد قام بكتابته كوبولا و ماريو بوزو (من مواليد ١٩٢٩) ، كما قام روبرت تاون ، كاتب سيناريو « الحى الصينى » (١٩٧٤) و « شامبو » (١٩٧٥) ، بإعادة كتابة عدد من المناظر ، دون أن يذكر إسمه ، وحسب ما يقوله بوزو فإن طريقة العمل فى السيناريو كانت غريبة . لقد كتب بوزو نصف السيناريو وكتب كوبولا النصف الآخر ، ثم قاما بتبادل النصفين لكى يكمل كل منهما عمل الآخر . لقد رفعت الرواية بوزو إلى نجاح يعلو السماء ، من قبل أن يتم إنتاج الفيلم . ولهذاالسبب تحمل بوزو عبئا ثقيلا من المناقشات والجدل حول السيناريو . ونظراً لحيوية الشخصيات وبيئتها فى عالم الإجرام ، فقد افترض بعض الناس إنه لابد أن يكون لبوزو علاقة بالمافيا . وفى أثناء مرحلة كتابة السيناريو قام فرانك سيناترا ساخطاً بتأنيب بوزو علانية على شخصية جونى فونتين المطرب الشعبى الذليل الذى إنفض المعجبون من حوله ، لأن سيناترا كان يعتقد انه هو المقصود شخصياً . وظل بوزو يدافع عن براءته من كل الاتهامات الموجهة ضده . وذكر أنه كتب رواية « الأب الروحى » لكى يسدد بعض ديونه ، ولكى يتمكن من كتابة الكتب التى يريد أن يكتبها .

وحظيت الرواية بأكبر نجاح وكانت الأكثر مبيعا بين الكتب بالنسبة لأى كتاب آخر فى أى سنة . ولم تحظ أى رواية أخرى كتبها بوزو بعد ذلك بنفس هذا القدر من الرواج . وإلى جانب هذا فقد قدم بوزر للسينما من خلال « الأب الروحى» قصة من أقوى القصص عن رجال العصابات وأكثرها عمقا من بين كل ما انتجته السينما ، ولا شك أنه أصبح قادراً بعدئذ على تسديد كل ديونه .

فى إحدى مسرحيات نيكولاى جوجول (١٨٠٩ – ١٨٥٢) وهى « الزواج » ، كان على إمرأة شابة هوائية متقلبة أن تختار بين عدد من المتقدمين للزواج منها لاترضى عن أى منهم بصورة كافية . وكانت تتعجب لعدم وجود رجل من بينهم له أنف هذا وفم ذاك ومحب للدنيا ومباهجها مثل هذا وله قوام يثير الإعجاب مثل ذاك . وعلى قدر ما يبدو ذلك مضحكا فإن هذا هو بالضبط ما يتعرض له كاتب السيناريو عندما يستحضر فى ذهنه شخصيات الفيلم . إن كاتب السيناريو يجمع فى الشخصية الواحدة صفات عدد من الأفراد المختلفين ، بعضهم واقعى وبعضهم

متخيل . ويختار كاتب السيناريو من بين السمات المتعددة ، بعضا منها لتكون أساسية للحبكة ، بحيث تؤدى كل شخصية دوراً محدداً داخل الحبكة . ولا توجد شخصية مستقلة بنفسها .

وتكشف شخصيات السيناريو عن نفسها ، سواء منها الشخصيات الرئيسية أو الكبيرة أو الثانوية ، من خلال الأحداث والحوار . انهم لا يتمتعون بمدى واسع من الصفات ، بل غالباً ما يكون وصفهم موجزاً . وغنى عن القول أن الشخصية الرئيسية أى البطل (وقد تحوى القصة أكثر من بطل) تحظى بالاهتمام الأقصى من كاتب السيناريو . فكل شيء عن الشخصية .. وجهه ، قوامه ، طوله ، ابتسامته ، طريقته فى الكلام ، مشيته ، تعبيرات وجهه ، سلوكه ، إيماءاته ، مظهره العام ، رذائله ، مزاجه ، اهتماماته ، طموحاته ، مهنته ، دخله .. وكل شيء عن تربية الشخصية وخلفيته الاجتماعية ، وخلفيته الدينية .. يجب أن يكون كل هذا متصوراً فى ذهن كاتب السيناريو .

ويقوم كاتب السيناريو بملء عدد من الصفحات بهذا النوع من المعلومات ، فى قائمة لها شكل منهجى ، يقع فيما بين تقرير الشرطة (التفاصيل الفعلية) وملاحظات المحلل النفسى (الحياة الداخلية للشخصية) . وأغلب هذه المعلومات لاستخدام كاتب السيناريو فقط .. إنها المادة الخام التى تتشكل منها الشخصية . ولن يظهر أكثرها فى السيناريو على الإطلاق ، ولكن الشخصية سوف تتكلم وتتصرف بطريقة ثابتة ترتبط بكل خلفيته ، التى لا يعرفها إلا كاتب السيناريو .

إن القارىء لا يعرف على سبيل المثال ، إن كانت زوجة الساموراى فى فيلم « **راشومون** » (١٩٥٠) عنيدة أم مطيعة ، وما إذا كانت تعزف الفلوت أم تكتب الشعر ، أو إلى أى نوع من العائلات تنتمى . هذه النقاط لا ترتبط بالحبكة وتبقى غير معروفة ، ولكنها ترتبط بكاتب السيناريو أثناء خلقه لهذه الشخصية .

وفى فيلم « **سيئة السمعة** » (١٩٤٦) يرى القارىء شجاعة ديفلين وحدته وضبطه للنفس . كما يدرك أيضا أنه عاطفى . هذه هى الخصائص المطلوبة للفيلم . ولكن القارىء لا يعرف ما هو أبعد من هذا ، لا شيء عن ماضيه ، عائلته طموحاته ، تعليمه . إن كاتبى السيناريو يعرفون كل هذه التفاصيل ، ويمضون قدراً كبيراً من الوقت لكى يستكملوا هذه القائمة .

والسمات القليلة للشخصية الرئيسية فى فيلم « فيريديانا » (١٩٦١) التى يكشف عنها السيناريو (عفتها واخلاصها وإنسانيتها) ، مقنعة وتنجح فى خلق انطباع عن شخصية حية ، لأنها مأخوذة من شخصية المرأة الشابة . وبنويل يعرف أين بدأت هذه السمات ، وما هى العوامل التى تكملها ، والتى تتعارض أو تستمر معها .

ولا يهمنا إن كان السيناريو قد بدأ من اهتمام كاتب السيناريو بحبكة معينة ، أو من افتتانه بشخصية تثير فضوله . ففى كلا الحالتين ، تعتمد الشخصية على الحبكة ، والحبكة بدورها تتكشف من خلال الشخصية . وكل من الحبكة والشخصية الرئيسية (أو الشخصيات) تثرى الطرف الآخر وتعززه . فهناك وحدة بينهما تتميز بفاعلية مستمرة .

ويضم سيناريو « الأب الروحى » عدداً كبيراً من الشخصيات التى تنشأ أثناء تطور التصميم الدرامى الأساسى ، وهو الحبكة ، وطبقاً له . ومعظم هذه الشخصيات عبارة عن « جمع » يخلق خلفية وبيئة البطل . وترتبط الشخصيات الكبيرة وبعض الشخصيات الثانوية مباشرة بالبطل . إنهم لا يخدمون فقط فى تطوير حركة البطل ، ولكنهم يعكسون أيضا المظاهر المختلفة لشخصيته .

● الملخص

حجرة مكتب السيد فيتو كورليونى الفسيحة المغلفة بالخشب .

يجلس السيد إلى مكتبه فى جلال ووقار ، يرتدى بدلة سهرة ، بينما يصل حفل زفاف ابنته كونى فى الخارج إلى أقصى مداه من المرح والصخب . يستقبل السيد بعض أصحاب الالتماسات . إنهم جميعاً هنا اليوم يطلبون من السيد كورليونى – الأب الروحى – الرعاية والعون « لأنهم يعرفون أن أى شخص من صقلية لا يرفض طلباً فى يوم زفاف ابنته » .

ويراقب السيد فيتو ، من خلال نافذة حجرة مكتبه ، أصغر أبنائه مايكل وصديقته كاى آدامز وهما يصلان إلى الحفل .

ويقدم جونى فونتين المطرب الشعبى والابن الروحى للسيد بعض أغانيه للموجودين الذين يبدون إعجابهم به . وجونى أيضا يحتاج إلى معونة من السيد .

وتحاول كونى فى ليلة زفافها أن تلفت نظر عريسها كارلو ريتزى ، ولكنه مشغول عنها فى عد النقود التى تسلماها كهدايا للزفاف .

ويصدر السيد فى مكتبه ، تعليماته إلى لوسا برازى حارسه الشخصى ، لكى يعرف كل ما يمكنه معرفته عن سولوتزو . ويرتدى لوسا الصديرى الواقى من الطلقات ويسحب مسدسه وينطلق إلى التنفيذ.

ويزور توم هاجن ، الابن المتبنى للسيد والذى يأتمنه على أسراره ، جاك وولتز طاغية السينما فى هوليوود ، فى ضيعته الفاخرة . ويرفض وولتز أن يعطى جونى فونتين الدور السينمائى الذى يريده .

ويأتى سولوتزو ، المشهور بنشاطه الدولى فى تجارة الهيروين ، لكى يقابل السيد كورليونى . ويطلب من السيد دعمه المالى واستخدام نفوذه السياسى مقابل نسبة من أرباح المخدرات . ويرفض السيد كورليونى ، لأنه يعتقد أن رجال السياسة قد لا يتغاضون عن المخدرات مثلما يفعلون مع القمار (تخصص السيد) . ويؤمر سولوتزو بالانصراف فى صمت ، بينما تصل السيد باقة من الزهور لقد أرسلها جونى فونتين لحصوله على بطولة فيلم وولتز .

(مشهد عودة إلى الماضى) يستيقظ جاك وولتز ليجد بركة من الدماء فى سريره يتوسطها الرأس المفصول لأعز خيوله عليه .

وفى غرفة فى أحد فنادق ما نهاتن ، يخطط مايكل وكاى لكى يكون حفل زفافهما بسيطاً .

السيد كورليونى وابنه فريدو يغلقان المكتب عن هذا اليوم . ويبلّغ بولى ، وهو الحارس الخاص للسيد ، عن غيابه لمرضه ، ويضطر فريدو لأن يحضر السيارة بنفسه ، وفى الطريق الجانبى يتوقف السيد ليشترى بعض الفاكهة قبل أن يدخل السيارة . وفجأة يظهر رجلان مسلحان ويطلقان الرصاص عليه حتى يسقط . ويحاول فريدو أن يطلق الرصاص على أحد الرجلين ولكنه يخطىء فى عصبيته ويلقى مسدسه فى الطريق الجانبى ليستقر بين الفاكهة .

يذهل مايكل وكاى عندما يقرءان العنوان الرئيسى فى إحدى الجرائد عن إطلاق النار على فيتو كورليونى .

ويذهب لوسا برازى إلى أحد الملاهى الليلية . ويبرز سولوتزو من بين الظلال. ويقـول أنه يرغب فى اسـتـخـدام برازى ، ويضـمن له خمسين ألفا من الدولارات عن أول حمولة مخدرات يمكنه أن يسلمها .

ويتلقى سونى ، اكبر أبناء السيد، مكالمة تليفونية من مخبر شرطة مجهول يحيطه علماً بخبر إطلاق الرصاص على والده . كليمنزا ، الذى يرأس عـائلة أقل فى الأهمـيـة تـقوم بدور القـوة الجـسـدية وراء نفـوذ كورليونى ، يصل إلى حديقة مسكن كورليونى لتوفير الحماية .

فى مكتب السيد ، مايكل يجد سونى وتيسيو ، زعيم مـجـموعة أخرى تقوم بدور القوة الجسدية ، وهما يناقشان أعمالهما . يبدى سونى استعداده لكى يشن حربا لينتقم لمحاولة قتل أبيه .

وينصحـه مـايكل بأن ينتظرالكلمـة من السيـد ، الذى يرقـد فى المستشفى .

وبعد فـتـرة أثناء نفس الليلة ، يحـاول توم هاجن وسونى ومـايكل وتيسيـو وكلمينزا أن يضـعوا خطة للعمل . وهم قلقون من ناحـيـة لوسا برازى ، إذ لم يتمكنوا من الاتصال به طوال الليل . ويصل أحد الطرود. ويتـضح أن به سـمكة ملفـوفـة فى الصـديرى الواقى الذى كـان يرتديه برازى . ويتـرجم كليـمنزا هذه « الرسـالة الصـقلية » بأن « لوسـا برازى ينام الآن مع الأسماك » .

وتبدو المستشفى كأنها مهجورة عندما يصل مايكل لزيارة أبيه . وتخبره الممرضة بأن رجال الشرطة أبعدوا كل رجال الحرس الخاص . وبالصدفة يصل إنزو ، وهو صديق لهذه العائلة ، وهو يحمل باقة من الزهور من أجل السيـد . ويتظاهر هو ومـايكل بأنهـما يحـرسان مـدخل المستـشفى كـمـا لو كـانا حـارسين مكلفين من قبل المستـشـفى . وتصل سيارة الشرطة . ويأمر نقيب الشرطة الفظ ماك كلوسكى بالقبض على مـايكل عندما يرفض مغادرة المكان . ويسأله مـايكل بجرأة عن قـيـمة المبلغ الذى دفعـه له سولوتزو لكى يخلى المكان من الحرس الخـاص . ويلكمـه مـاك كلوسكى فى وجـهـه فـيـقع فـاقد الوعى ، بينمـا يصل توم هاجن ورجال كليمنزا .

هاجن يخبر سونى ومايكل ، خلال أحد الاجتماعات ، بأنه من المؤكد أن ماك كلوسكى يعمل مع سولو تزو حارساً خاصاً له . وهناك اقتراح جديد لسولوتزو، وهو يريد من عائلة كورليونى أن ترسل مايكل لكى يستمع منه إلى هذا الاقتراح . وبالرغم من معارضة توم هاجن ، يريد سونى أن يبدأ الانتقام من سولوتزو بكل حماس . ويتفق مايكل مع أخيه سونى فى أن هذا هو التصرف الحكيم ، ويتطوع للقيام بالمهمة .

وفى المطعم الإيطالى ، يتحدث مايكل مع سولوتزو باللغة الإيطالية ، بينما يلتهم ماك كلوسكى طعامه . ويطالب مايكل بسلامة أبيه . ويعلن سولوتزو أنه لا يريد إلا عقد هدنة . ويستأذن مايكل لكى يتجه إلى دورة المياه ، وهناك يجد المسدس الذى وضعه له كليمنزا خلف خزان المرحاض . ويعود مايكل إلى قاعة الطعام ويطلق الرصاص على سولوتزو قبل أن يكمل الجملة التى يقولها ، ثم على ماك كلوسكى مباشرة وهو مازال يمضغ طعامه . ويلقى مايكل المسدس جانباً ويخرج هارباً .

وتظهر جثث لأشخاص عديدين ، بلا أسماء وبلا وجوه ، فى سيارة أو محل حلاقة أو حارة أو مكتب . لقد بدأت الحرب بين العائلات الخمس .

ويذهب سونى لزيارة أخته كونى فيجدها تبكى وهى مصابة برضوض وكدمات . من الواضح أن كارلو قد أعتدى عليها بالضرب . يثور سونى ويضرب زوج أخته بلا رحمة عندما يعثر عليه .

تصل كاى إلى حدائق مسكن كورليونى ، وهى تشبه الآن حصنا بعد أن تم الهجوم عليه . وتسأل توم عن مكان مايكل ، وتطلب منه أن يسلم مايكل خطاباً منها ، ولكنه يرفض لكى لا يورط نفسه .

ويغادر السيد المستشفى تحت حماية قوية من الشرطة ومن المافيا . ويعترض بشدة على أساليب سونى العنيفة فى تناول أمور العائلة . ويخبره توم هاجن بأن فريدو سيتجه إلى لاس فيجاس ليتعلم مهمة القمار فى الكازينو ، ويهز السيد رأسه موافقاً . ولكن عندما يخبره توم بأن مايكل هو الذى قاد الضربة الكبرى لعائلة كورليونى ، يتألم السيد بشدة .

وتتلقى كونى مكالمة تليفونية من امرأة مجهولة تلغى فيها موعدها مع زوجها كارلو فى ذلك المساء . وعندما تواجه كونى زوجها بهذه المكالمة ينكر معرفته بالفتاة . وينشأ صراع يضرب كارلو خلاله زوجته الحامل بوحشية . وتتصل كونى وهى تبكى بأخيها سونى . وفوراً يقود سونى سيارته إلى شقة أخته كونى . وعندما يتوقف لكى يدفع رسم المرور على الطريق السريع ، تحيط به سيارات العدو . ويموت تحت وابل من طلقات المدافع الرشاشة . ويتحطم السيد عندما يسمع هذا الخبر . ويأمر هاجن بأن يدعو رؤساء العائلات الخمس إلى الاجتماع . ويعلن السيد « تتوقف هذه الحرب الآن » .

ويجتمع عدد من رؤساء المافيا وأعوانهم لعقد هدنة . ويعد السيد بأنه لن تحدث أى أعمال للأخذ بالثأر بعد الآن ، إلا إذا حدث شيء لأصغر أبنائه مايكل .

ويهرب مايكل سراً إلى صقلية . ويتجه فى حراسة اثنين من حرسه الخاص هما شابان من رعاة الأغنام يدعيان كارلو وفابريتزيو ، إلى كورليونى وهى القرية التى أتى منها أبوه . ويرى مايكل فتاة جميلة فيقع فى غرامها فوراً . وتدعى أبولونيا ، وهى ابنة صاحب مقهى .

وبعد فترة الخطوبة التقليدية ، يتزوج مايكل وأبولونيا فى حفل زفاف ريفى .

ومايكل سعيد فى حياته . ويحاول فى مرح أن يعلم زوجته كيف تقود سيارته الرياضية . ويتولى السيد تاماسينو ، الذى يستضيفه فى صقلية ، إخباره نبأ مقتل أخيه سونى . وعليهم الآن أن يخفوا مايكل فى فيلا أخرى لأن أعداء كورليونى فى باليرمو يمكنهم أن يعثروا عليه ويقتلوه . وفى صباح اليوم الذى كان على مايكل أن ينتقل فيه ، يراقب مايكل مبتسماً أبولونيا وهى تلهو بعجلة قيادة السيارة فى فناء المسكن . ويلحظ من ركن عينه أن حارسه فابريتزيو يتسلل إلى الخارج من بوابة جانبية . وما أن تدير أبولونيا مفتاح تشغيل محرك السيارة حتى يحدث انفجار عنيف ، يلقى بمايكل جانبا فاقد الوعى . وعندما يفيق بعد ذلك يجد أن توماسينو يعالج جراحه . ويعرف أن أبولونيا قد قتلت .

ويرعى الأب الروحى ، وقد صغر حجمه وزاد عمره الآن ، حديقة الخضروات ، عندما يعود مايكل فجأة . ويعلن السيد عن أمله وثقته فى أن تسير العائلة الآن ، بقيادة مايكل ، فى جانب القانون تماماً .

ويتجه مايكل وحارسه الجديد نيرى ، الذى يضايقه كثيراً ، إلى لاس فيجاس. وفى الكازينو الذى يديره أخوه فريدو ، يخبر مايكل المالك مو جرين بأن عائلة كورليونى قررت أن تشترى نصيبه بالكامل. ويسخط جرين . حتى فريدو يعترض على هذا الصفقة ، وبعد قليل يحذر مايكل أخاه فريدو من أن « يقف إلى جانب أى شخص ضد العائلة » .

وفى مطار نيويورك ، يلتقى مايكل مع كاى وابنها الصغير . وتقول له كاى أن كونى يريد منه أن يكون الأب الروحى لابنه . ويعدها مايكل بأن يفكر فى هذا الأمر .

وينعقد اجتماع فى مكتب السيد . إن عائلة كورليونى تفقد نفوذها فى كل المناطق . ويحاول تيسيو وكليمنزا الحصول على تصريح بإرساء نظام خاص بهما على الأقل ماداما لا يمكنهما أن يحصلا على تصريح السيد بتكوين عائلة لكل منهما . ويطلب مايكل منهما أن يصبرا ويعدهما بأنهما بعد ستة شهور سيصبح فى إمكانهما أن يستقلا بأعمالهما . ويعلن مايكل أن توم هاجن سينقل إلى لاس فيجاس. ويقف السيد بحزم إلى جانب كل قرارات ابنه . ويحذر السيد ابنه مايكل من أن بارزينى سوف يحاول أن يعقد اجتماعاً ، يستغل فيه تيسيو كوسيط ، وانه ستتم محاولة لاغتيال مايكل .

ويشارك مئات الأشخاص فى تشييع جنازة السيد كورليونى . ويراقب مايكل الناس وهم يتوددون لبارزينى ، الذى يتضح أنه سيحل محل فيتو كورليونى كأقوى شخصية فى العالم السرى واكثرها احتراما فى البلاد . ويعثر بارزينى فى الزحام على تيسيو ويطلب منه ان يرتب لقاء له مع مايكل . ويتحدث تيسيو مع مايكل بخصوص هذا اللقاء ، تماماً كما تنبأ السيد كورليونى .

ويقف مايكل وكاى فى الكنيسة ليقوما بدور الأب الروحى والأم الروحية لابن كونى وكارلو .

ونيرى مرتدياً زى رجل شرطة يقتل بارزينى فى أحد شوراع المدينة فى وضح النهار . ويقتل ثلاثة رجال تاتاليا فى غرفة فى موتيل. كليمنزا يقتل موجرين فى مصعد أحد الفنادق .

يتم تعميد الطفل باسم مايكل فرانسيس ريتزى .

يقوم مايكل بمقابلة كارلو فى شقته . وهو يعرف أن كارلو هو الذى دبر مقتل سونى باستدراجه إلى اخته كونى . ويأمر مايكل كارلو بأن يرحل إلى لاس فيجاس ليلتقى بزوجته . وفى السيارةالتى تقل كارلو إلى المطار ، يقوم كليمنزا بخنق كارلو .

ويدخل مايكل إلى محل بيتزا ويسأل عن صاحب المكان . ويظهر فابريتزيو ، الراعى الصقلى الذى سبق أن خان مايكل ، قادماً من حجرة خلفية . ويطلق مايكل عليه الرصاص فيقتله .

وتصاب كونى بهيستريا وهى فى حديقة مسكن كورليونى . وتقتحم غرفة المعيشة وتلوم مايكل لمقتل زوجها . ومن الواضح أن كاى لا تصدق هذا الإتهام وتحاول أن تهدىء كونى . وتطلب كونى من كاى أن تقرأ الجرائد لتعرف عدد الذين دبر مايكل قتلهم . ويطلب مايكل من رجاله بكل برود إبعاد اخته كونى . وتسأل كاى زوجها مايكل إن كان ما تقوله كونى عنه صحيحاً . ويتوقف مايكل ويخبر زوجته أن هذه هى المرة الأخيرة التى يسمح لها فيها بأن تسأله فيما يعمل . وتسأله مرة ثانية : « هل هذا صحيح ؟ » . وبعد وقفة قصيرة يقول لها ببرود « لا » وترتاح كاى . وتختلس كاى النظر ، وهى تصب بعض المشروبات ، إلى مايكل وهو يستقبل بعض أتباعه المطيعين ، إنهم يقبلون يده ويقولون له « السيد كورليونى » بكل تبجيل .

وفى الكنيسة ، ترتدى كاى وشاحاً أسود . وكما كانت عادة ماما كورليونى ، تقوم كاى بإلقاء بعض العملات فى صندوق جمع

التبرعات ، وترفع شمعة رفيعة لتشعل عدداً من الشموع ، الواحدة تلو الأخرى .

ولا يتدخل سيناريو « الأب الروحى » فى دائرة اختصاص الإنتاج ، بأن يكون محدداً فيما يختص بمظهر الشخصيات ، أو ماذا يرتدون ، أو كيف يكون التعبير على وجوههم أو ايماءاتهم عند أى لحظة معينة . فمثلا ، لا يحتاج القارىء لأن يعرف ماذا كانت ترتدى كاى أو كيف يكون شكلها . واسم عائلتها آدامز ، وهذا يكفى لاقتراح صورتها .. إنها ليست إيطالية ، وليست كاثوليكية ، وقد تكون رفيعة الخصر .. فيلزم أن تكون على نقيض واضح من باقى الجمع .

ولا يذكر السيناريو أى تفاصيل عن مظهر السيد كورليونى ، وينطبق نفس الشيء على ابنه مايكل . هناك فقط ملحوظة واحدة من هذا النوع : « أبولونيا متألقة كعروس ، ومايكل وسيم بالرغم من فكه الغريب » (نتيجة اللكمة التى وجهها له النقيب ماك كلوسكى) .

ولا يحدد طول الشخصية إلا المبتدىء فى كتابة السيناريو (مالم يكن لطول الشخصية أهمية واضحة ، أو كان الشخص قزما بصفة خاصة أو مارداً) ، كما لا يتم تحديد شكل الأنف أو عرض الأكتاف . إلا انه يتم فى بعض الأحيان ذكر بعض المواصفات عن قصد . فمثلا ، يتم وصف كارلو ، الزوج الجشع لكونى بأن « لونه برونزى » و « شعره أشقر مجعد » و « غمازاته لطيفة » و « أزرق العينين » . وعبارة « غمازاته لطيفة » مطلوبة لتوضيح صورة معينة لكارلو ، إنه خائن ذو وجه جميل .

إن ما يكشف عن الشخصيات فى السيناريو هو الحركة والحوار ، وليس الوصف . ونجد فى « الأب الروحى » إن طريقة تقديم الشخصيات لها أهميتها أيضا ، فالشخصيات تظهر لأول مرة فى مواقف تناسب صفاتها . يتم تقديم السيد كورليونى وهو يستقبل الناس فى مكتبه ، يقيم العدالة وفق مبادئه هو . وسونى الابن الأكبر « يقف متململاً بجوار النافذة الأقرب من والده ، يرتشف كأساً من النبيذ » . وأبولونيا الشابة ، عروس مايكل الصقلية ، تظهر أول مرة بين مجموعة من فتيات الريف ، « تجمع الزهور القرنفلية والاقحوانية ، وتخلطها مع زهور بلون البرتقال والليمون . وهن يغنين أثناء العمل » .

وعادة مالا يلتفت قارىء السيناريو أو مشاهد الفيلم إلى طريقة تقديم الشخصية ، وذلك لحماسه لمعرفة القصة بأسرع ما يمكن . ولكنه يتسلم الرسالة دون أن يدرى ، ويضفى « العلامة الخاصة » على كل شخصية ، قوة السيد التى لا حدود لها ، طبيعة سونى الحسية وسرعة إنفعاله ، والمرح الريفى للجميلة الصقلية البريئة .

وأحيانا يقدم كاتب السيناريو إحدى الشخصيات من خلال عينى شخصية أو شخصيات أخرى . مثال ذلك ، المغنى النجم جونى فونتين . يتم أول ظهور له عندما يستمع السيد كورليونى وتوم هاجن إلى غنائه فى حفل زفاف كونى ، إذ يصل صوت أغنيته الإيطالية إلى مكتب السيد بفضل مكبرات الصوت .

السيد كورليونى

ماهذا ؟ إنه يشبه صوت جونى ...
لقد قطع كل هذه المسافة من كاليفورنيا
لكى يحضر حفل الزفاف ...
ألا ترى ؟ إنه ابن روحى طيب .

هاجن

ربما تكون لديه مشكلة مرة أخرى .

يكشف هذا الحوار مباشرة عن أن جونى قد تكون لديه دوافع خفية وراء حضور حفل الزفاف . ثم أن جونى يغنى « لإمتاع ضيوف الحفل » . ويناقش مايكل وكاى وضع هذا المغنى الشهير من مكانهما بين الضيوف :

كاى

لم أكن أعرف ان لعائلتك صلة بجونى فونتين .

مايكل

طبعاً .

كـــاى

كنت معتادة على الذهاب إلى نيوريوك

كلما غنى فى مسرح الكابيتول وأصرخ بأعلى صوتى .

مـايكـل

إنه الابن الروحى لأبى ، إنه مدين له بنجاحه فى مهنته .

ويكشف الحوار عن مدى شهرة هذا المغنى . إن كـاى إعتادت أن « تصرخ بأعلى صوتها » إعجاباً بغنائه . وجونى يؤكد بغنائه المستوى العالى لهذا الحفل . ويتم بفضله توضيح مدى امتداد نفوذ عائلة كورليونى . إن جونى مدين للسيد بنجوميته .

ويحتاج السيناريو أيضا إلى وجود جونى فونتين لكى يعكس سمة من سمات رئيس المافيا غير المتوقعة . إن السيد مثالى ، وقد يكون عاطفيا أحيانا . إن السيد يعتقد إن جونى قد حضر إلى حفل الزفاف من قبيل الإخلاص والولاء للعائلة ، وليس من أجل حاجة ما كما يشك توم هاجن .

وأخيراً فإن طموح جونى فونتين فى أن يصبح نجماً بطلاً فى أحد أفلام هوليوود يتيح للقارىء فرصة لكى يعرف بعض أساليب كورليونى فى « تنفيذ الأعمال » . إن ما يحدث لجاك وولتز ، لأنه لم يجارى طلب العائلة ويرفض أن يمنح الدور لفونتين ، هو أن يستيقظ فى إحدى الليالى وسط بركة من الدماء ليكتشف وجود الرأس المقطوع لحصانه الحاصل على الجوائز فى سريره ، مما ينذر بالعنف وإراقة الدماء التى ستحدث بعد ذلك فى الفيلم .

وماما كورليونى شخصية لها أهمية فى السيناريو اكثر مما لها فى الفيلم ، حيث تم استبعاد بعض المناظر التى تظهر فيها . إنها تمثل الجانب الإنسانى والتقليدى لعشيرة كورليونى . إن إدارتها لمنزلها لا توحى بأى شر على الإطلاق ، وهذه الحالة السوية المعتادة تجعل أعمال المافيا تبدو غير طبيعية بالنسبة لعائلة كورليونى ، وأن هذه الطريقة التى يعيشون بها قدر عليهم وليست من محض اختيارهم .

ويتم تقديم ماما كورليونى كـ « نموذج » محدد ، لها سمات جسدية وسلوكية مألوفة من واقع الحياة وتجاربها . ولا يمدنا المؤلف بأى وصف لماما كورليونى ولا اسم . إنها مجرد ماما ، إنها أم تنتمى إلى العالم القديم فى إيطاليا ، تشغلها أمور عائلتها ومطبخها وولائها . وبالرغم من أنها « نموذج » فهذا لا يعنى أن شخصيتها مسطحة ذات بعد واحد بلا شخصية . لقد منحها كاتبا السيناريو بعض السمات المميزة داخل إطار هذا النموذج .

وعندما تحضر كاى بحثا عن مايكل ، بعد هربه إلى صقلية ، فانها تحاول أن تجعل ماما تحول إليه خطاباً . وفى البداية تتصرف ماما مثل تصرف « النموذج » .. إنها تهتم ، وكريمة فى ضيافتها ، وتثير بعض الضوضاء ، مثل الفرخة الأم ، ولكن سرعان ما تتغلب صفاتها الخاصة القوية على هذا «النموذج» .

ماما

أنت فتاة ميكى الصغيرة ؟

وتهز كاى رأسها مؤيدة ، وهناك دموع مازالت فى عينيها .

ماما

أتأكلين شيئا ؟

وتهز كاى رأسها رافضة .

ماما

(إلى هاجن)

يااللعيب ، ألا تقدم لهذه الفتاة المسكينة فنجانا من القهوة ؟

ويهز هاجن كتفيه ، وفجأة تتحرك كاى تجاه ماما تمد يدها إليها بالخطاب .

كاى

هل تعطى هذا لمايكل ؟

هاجن

لا ياماما .

مــامــا

أنت تخبرنى بما يجب أن أفعل ؟ حتى هو لا يخبرنى بما يجب أن أفعل .

وتأخذ ماما الخطاب من كاى ، التى تشعر بالعرفان والإرتياح .

كــاى

لماذا يلومون مايكل ؟

مــامــا

إصغ إلىّ ، إذهبى إلى بيتك إلى عائلتك ، وابحثى عن شــاب طيب وتزوجـيـه . إنس كـــل شىء عن مـيكى ، إنــه لم يعـد يصلح لك .

وتتجه ماما بنظرها مباشرة إلى عينى كاى وتفهم كاى معنى ما قالته ماما .

إن مـامـا تعرف قبل أى شخص آخر أن سفر مايكل إلى صـقلية ليس مـجرد هروب مؤقت بعيداً عن الخطر ، بل هو دخول فى عالم كورليونى ، وإنه لاعودة بالنسبة له إلى كاى وإلى طـريقة معيشته السابقة . وعـنـدمـا تقول ماما « إنس كل شىء عن ميكى » فهذا ينذر بما سيحدث لمايكل .

لاحظ أن السيناريو لايتـضـمن أى تفاعل بين مـامـاكورليـونى وزوجـهـا . ويسجل هذا الإنفصـال الجانبين المخـتلفين فى حيـاة عـائلة كـورليونى .. البيت والعمل ، أن تكون « مدنيا » وأن تكون « جنديا » . ومع هذا فمن الواضح أن السيد رجل عائلة يهتم كثيراً ببيته وبزوجته . فبعد القتل الوحشى لابنه سونى على يد عائلة منافسة من المافيا ، يأخذ السيد كورليونى بنفسه جثة ابنه إلى الحـانوتى ويطلب منه أن يبذل أقصى جهده لإصـلاح وجه سـونى الـذى حطـمته الطلقات : « لا أريد أن تراه أمه على هذا الحال » .

ومـامـا زوجتـه وفـية تتقبل عمل زوجـهـا مـاد امت لاتناقشه . ولكن عندمـا تذهب مـامـا إلى الكنيسـة وتمر بطقوسهـا فى إشـعـال الشمـوع ، فلا بد أن يدرك القارىء أن صلواتها موجهة لطلب المغفرة والرحمة لزوجها . إن تقبل ماماالنشاط زوجها ونشاط أبنائها فى كفة ، وولاء ها للكنيسة فى الكفة الأخرى ، يدل على

التناقض الذى تعيش فيه ، مثل ما يدور خلال عالم الفيلم كله . حتى العنوان ، «الأب الروحى» ،يدل على هذا المعنى المزدوج ، فهو الاسم التقليدى لهذا الدور الدينى ، وهو الاسم المستعار لرئيس المافيا .

وفى السيناريو ، تتداخل الأحداث الدينية مع مظاهر الجريمة . فعيد الكريستماس يتفق مع يوم إطلاق الرصاص على السيد ، وفى مساء احتفالات الكريستماس تتحول حديقة المسكن إلى قلعة حصينة مزودة بالحرس . وعند «بعث» مايكل بعد سنوات المنفى فإنه يظهر فجأة أمام والده يوم أحد عيد الفصح . وما يحدد هذا التداخل بكل وضوح هو أكثر أعمال مايكل عنفا «عند تسويته لحسابات العائلة» ، عند ما يقسم بأن يكون أباً روحيا لابن شقيقته ثم يقتل والد هذا الابن بعد ذلك .

وندرك من أول منظر فى السيناريو ، أن السيد كورليونى هو السيد القوى ، الذى يمارس نفوذه من خلال التقاليد والشرف والصداقة . إنه يحترم كل الطلبات المقدمة فى يوم زفاف ابنته . إن مقدمى الالتماسات للسيد كورليونى يؤمنون بأنه هو القادر على «تحقيق العدالة» . إنه لا يبدو فقط كرجل قوى إلى أقصى مدى ، بل هو أيضا نوع من السلطة الروحية ، انه الأب الروحى للجميع . إنما وصف غرفة مكتبه وكلمة «قتل» التى ترد من آن لآخر فى الحوار ، هما اللذان يشيران إلى الارتباط بالعالم السرى للسيد ، وفى غرفة مكتبه «الستائر مسدلة ، والغرفة مظلمة ، والظلال لها أشكال» . وبالنسبة للأسلوب الموجز فى كتابة السيناريو ، نجد أن الإشارة إلى «مظلمة» و «الظلال» تنبئ عن أشياء .. إنها اكثر من مجرد وصف للغرفة ، إنها توحى بالجانب الخفى من حياة كورليونى .

لقد تم تأسيس الإحساس بقوة السيد ونفوذه فى تطور سريع ، إنه يعد بأن يعاقب اثنين من البلطجية لأن المحكمة قد فشلت فى ذلك ، إنه يضمن الحصول على الجنسية من أجل مهاجر من صقلية ، والحصول على وعد مؤكد بالنسبة لآخر . إنه قادر بسهولة على الاتصال بهوليوود أو بالكونجرس ، إذا لزم الأمر . لقد كان جينكو ، أحد أتباعه السابقين ، يعتقد فى أن السيد يمكنه أن يحميه من الموت الوشيك الحدوث .

جينكو عبارة عن مجرد هيكل عظمي ضئيل لرجل ، ويمسك السيد فيتو بيد جينكو ، بينما يلتف الباقون حول سرير جينكو .

جينكو

أيها الأب الروحي ، أيها الأب الروحي .. إشفني فلديك القوة .. إبق معي أيها الأب الروحي . ساعدني على لقاء الموت . إذا رآك الموت فإنه سيخاف ويتركني في سلام .

وإن كانت هناك مبالغة درامية من خلال جينكو في هذا المنظر ، إلا أن القارئ يمكنه أن يدرك مدى قوة السيد ونفوذه : « يمكنك أن تقول كلمة واحدة ، وأن تجذب بعض الخيوط ، إيه ؟ سوف نتغلب على هذا الملعون كما تغلبنا من قبل على كل الآخرين (ويتشبث بيد السيد) أيها الأب الروحي . لا تخونني » . كما يعرف القارئ أيضا من خلال هذا المنظر نوع العمل الذي يقوم به السيد ويدرك معنى تعبير « تجذب بعض الخيوط » و « نتغلب على الملاعين » وعلينا أن نصدق جينكو ، فقد حدث من قبل في عدة مرات في تاريخ السيد أن خاف منه الموت .

« ويشير الأب إلى جميع الآخرين بأن يغادروا الحجرة . ويفعلون ويعود لاهتمامه بجينكو فيمسك يده ويهمس في أذنه بأشياء لا نسمعها ، وكأنهما ينتظران الموت » . يمكننا هنا أن نتغاضى عن إجرام السيد لأن تمسكه بالشرف يؤثر فينا تماماً . إننا نتعاطف مع السيد كورليوني .. في حجرة جينكو في المستشفى ، وفي حفل زفاف ابنته ، وعندما يجلس في الحديقة بعد عشر سنوات يتطلع إليها . إننا لا نرى أي وضاعة أو خسة فيما يفعل . إن السيد يستخدم حارسه الخاص لوسا برازي في تنفيذ الأعمال القذرة (أصبح مايكل بعد ذلك يستخدم نيري ليقوم له بعمل لوسا برازي) . وحتى في اجتماعات السيد مع بعض رؤساء القوى المنافسة فإنه يتصرف بإنسانية وبعدالة ، ويتم تقديمه لنا كرجل متكامل ، رب الأسرة المخلص ، والأب الروحي الذي يوجه أبناءه الروحيين ويحميهم من شرور العالم . حتى اسمه يحيطه النبل ، وترجمة كورليوني من الإيطالية تعني « قلب الأسد » .

لماذا إختار كاتبا السيناريو ألا يكشفا عن الجانب السلبي للسيد ؟ هل يحاولان أن يجعلا منه مثالا ، أم أن هناك غرض آخر ؟ وقبل الإجابة على هذا السؤال

دعونا نفحص شخصية مايكل ، الابن الأصغر للسيد وأفضلهم لـديه . وكما يحـدث للملوك فى القصص الخـيالـيـة ، نجـد أن السيـد له ثلاثة أبنـاء ، ولكن الأصـغـر مـن بينـهم وهـو الأقـل احـتمـالا لأن يكـون هــو الــوريث ، هــو الـذى ينتهى « بالجلوس على العرش » .

ولقد حظى دور مايكل كورليونى بقدر متميز من الإعداد والتمهيد من قبل أن يظهر أمـامنا فعلاً ، ويعرف القارئ من بداية السيناريو أن لمايكل مكانة خاصة عند والده . إن السيد كورليونى ينظر من خلال شرائح الستار فى غرفة مكتبه ، منتظراً وصول ابنه إلى الحفل ، وعندما تجتمع عائلة كورليونى ويصطفون من أجل صـورة عـائلـيـة ، يـقـاطع السـيـد هـذا لأن مـايكل لم يصل بعـد ، « لتنتظر الصورة من أجله » ، وهذه الجملة تحمل معنى كامـلاً ، فليس السيـد ولا الصورة العـائليـة فـقط همـا اللذان ينتظران وصـول مـايكل ، ولكن الحـبكة كلهـا « تنتظر » وصول البطل .

وهناك عدة طرق بطبيعة الحال يمكن بها تقديم البطل . ويتم تقديمه مباشرة فى أغلب الأحـوال ، ولكن فى سيناريو « الأب الروحى » يتم تأخير وصول مايكل لأسباب درامية ، وذلك حتى يأتلف القارئ أولا مع والده ويوليه اهتمامه . ومن خلال السيد كورليونى يتعرف القارئ على مستقبل مايكل ويرى ما سوف يكون عليه فيما بعد عندما يصبح هو السيد .

وعندما يظهر مايكل فى حـدائق مسكن كورليونى ، يكون المكان مـزدحمـا بمئات الضيوف والأطفـال والأقارب ورؤساء العائلات ورجال الحرس الخاص ، بينما يقوم مندوبو المباحث العامة بفحص السيارات الموجودة خارج البوابة . ويقوم الزى الرسـمى للقبطان البـحرى الذى يرتديه مـايكل بإبرازه وفـصله مبـاشرة عن باقى الأقـارب والضيوف الذين يرتدون البدل العاديـة أو مـلابس السهـرة ، ويقود مايكل فتاته كاى آدامز خلال الزحام . إنها أيضا بارزة وسط هذا الجمع ، أكثر مما يفعل الزى الذى يرتديه مـايكل ، مما يدعم انتماءه إلى وسط مـختلف ، ونحن فى عام ١٩٤٥ ، ولقد عاد لتوه من الحرب . وينوى أن يستكمل دراسته وأن يتزوج كـاى ، ولا اهتـمام لديه بأمـور العـائلة . ويبـدو من كل جـانب أنه وباقى عـائلة كورليونى يمثلان عالمين متضادين ومختلفين فى القيم . وكل مافى حياة مايكل

مفتوح وقانوني ، زيه وميدالياته وتعليمه وكاى ، وليس لدى مايكل أى شيء يخفيه ، إنه نظيف .

ونجد ، على النقيض من مايكل ، أن هناك أشياء كثيرة غامضة حول عائلة كورليوني . فلهم مفهومهم الخاص بالعدالة والشرعية ، وخططهم دائما سرية ، وهم يتحدثون مع بعضهم البعض على انفراد ولكن تحت حراسة مشددة ، حتى الكلمات التي يستخدمونها فغالبا ما تكون غير مباشرة وذات معنيين .

ومع هذا فمايكل يستمتع بسرد تفاصيل تاريخ العائلة ، حتى الملطخ منها بالدماء ، وهو يجيب على أسئلة كاى . فمثلا ، يروى لها مايكل قصة عن لوسا برازى ، أحد ضيوف حفل الزفاف . منذ ١٥ سنة أراد شخص أن يستولى على عملية زيت الزيتون التي تديرها عائلة كورليوني ، إذ أرسل آل كابوني بعض رجاله من شيكاغو لكى يقتلوا السيد . وأمسك لوسا برازى باثنين من هؤلاء القتلة وأوثق رباطهما ، ثم قام بتقطيع أحدهما ببطء بالبلطة أمام الآخر . ومات الثانى مختنقا ، فمن شدة فزعه إبتلع الفوطة التي كان برازى قد وضعها فى فمه ليسكته. وبدت القصة لكاى وكأنها من محض الخيال . كما أن عالم آل كابوني ولوسا برازى لا يبدو حقيقيا لمايكل نفسه : « توحى الإبتسامة على وجهه بأنه يروى قصة غير قابلة للتصديق » . إنه مفتون بفكرة الأخذ بالثأر ، مهما كانت القسوة . وإلا ، فلماذا يروى هذه القصة لكاى ، وبهذه التفاصيل بصفة خاصة ؟

ومايكل فخور بأبيه ومعجب إلى أقصى مدى بقوته ونفوذه وبالتبجيل والخوف اللذين يجبر الآخرين عليهما . إن مايكل مختلف تماماً عن سائر أفراد عائلة كورليوني ، وليست له أى علاقة بأعمالهم ، وهو يخطط لنفسه حياة منفصلة عن العائلة . ويتولد الصراع الداخلى الكثيف لديه لأنه ابن محب ومخلص ، وهناك من الصفات المشتركة بينه وبين والده أكثر مما يتصور ، وتنمو بذور هذا التضاد لتصل إلى صراع ، مع تطور الحبكة . وسيصل هذا الصراع إلى الحل عند النهاية ، عندما يحضر مايكل لا لينضم إلى العائلة ، بل ليقودها .

ولا يمكن للمرء ، عند مشاهدة الفيلم أو عند قراءة السيناريو ، أن يتصور هذا القدر من براعة الحرفة التى استغلت فى خلق الشخصيات ، وخصوصا شخصية

مايكل ، الذى يمر بأعمق أزمة ، والذى تعتمد عليه الحبكة إلى أبعد مدى . ويعتمد كل من مايكل والحبكة على الآخر اعتماداً متبادلاً ، فكل التواء فى الحبكة يفتح باباً لمايكل أو يقفل باباً سابقا ، وكل تحرك لمايكل يؤثر على الأحداث التالية ، ولا يمكن إدراك الاستراتيجية (التخطيط العام) الحقيقية لتطور الشخصيات إلا من خلال التحليل الدقيق للسيناريو . هناك عشرة مراحل تحدد التغييرات فى شخصية مايكل .

(١) نجد فى المنظر الإيضاحى أن مايكل وباقى عائلته يمثلان عالمين مختلفين ، وكل منهما فى أحسن حالاته ، هو فى قمة السعادة والأمل والوعود ، وهم فى حالة ابتهاج وكرم والتصاق عائلى . والحوار الهام الذى يدور بين مايكل ووالده يلخص نقطة البداية فى تطور شخصية مايكل .

السيد كورليونى .. يرفع يده ويتلمس ببطء ميدالية معينة مثبتة على الزى الرسمى الذى يرتديه مايكل .

السيد كورليونى

لماذا حصلت على هذه ؟

مايكل

للشجاعة .

السيد كورليونى

وهذه ؟

مايكل

لأنى قتلت رجلا .

السيد كورليونى

ياللمعجزات التى تفعلها من أجل الغرباء .

لاحظ الملحوظة الساخرة التى يقحمها هنا كاتب السيناريو .. فسرعان ماسيقوم مايكل بأداء مثل هذه « المعجزات » من أجل العائلة أيضا ، وبنفس القدر من « الشجاعة » .

مـــايكـل

لقد حاربت من أجل وطنى . وكان هذا بمحض اختيارى .

السيد كورليونى

والآن ، ما الذى تختار أن تفعله ؟

مـــايكـل

سأكمل دراستى .

السيد كورليونى

حسنا . تعالى لتتكلم معى عندما تنتهى . لدى آمـال كثيرة من أجلك .

وعند هذه النقطة ، يعتقـد مـايكل أنه يمكنه أن يـختـار طريقه فى الحـيـاة ، وهـدفه أن يستكمل تعليمه وأن يتزوج كاى . ولكن والده « لدية آمال كثيرة من أجله » أيضا ، وهذا يعنى ، كما سيعرف القارئ فيما بعد ، أن السيد كورليونى يريد أن يحتفظ بابنه بعيداً عن أعماله هو .

(٢) هناك تعقيد فى الحبكة .. محاولة قتل السيد كورليونى ، ويندفع مايكل بمجرد أن يعرف الخبر ، ليكون مع عائلته . « يقود مايكل سيارته خلال الليل . هناك ضباب خفيف فى الجو ، ويغطى البلل الزجاج الأمامى للسيارة ، مما يجعل الرؤية غير متيسرة ... وتظهر حدائق مسكن كورليونى أمامنا ، وما زالت مزينة بمناسبة أعياد الكريستماس ، والفناء الأمامى يغمره ضوء أبيض ، مما يعطى هذا المكان مظهـراً بارداً ومنعزلاً » . لهـذا الجزء المقتطف معناه الملمـوس ، ولكنه فى الوقت نفسـه مـجاز عـن فـقـدان مـايكل للرؤية وللتـحـديد ، وعن دخـوله فى شىء غـريب عـليه ، شـىء « بارد ومنعزل » يغلب عليه الغرابة والبرود والرعب .

وعندما يقترب أحد الحراس من سيارة مـايكل ليعرف من هو ، يعلق حـارس آخـر قائلا : « إنه ابن السيد » . فـعنـد هذه النقطة من الحبكة ، لا يعـتبـر مـايكل مشتركا فيما يدور ، إنه مجـرد ابن يهتم بوالده . ولهـذا الاهـتـمام ، فـإنه يتـحـرك الآن « تجاه » حدائق مسكن كورليونى .

(٣) وما زال مايكل غريبا وإن كان يقترب قليلا من أعمال العائلة ، ويتحمل بعض المسئوليات الصغيرة ، ويحاول أن يساعد دون أن يتوفر لديه الفهم الكامل عما يجب أن يفعله وكيف . ويجب عليه أيضا أن يتغلب على صورته كـ « تلميذ » ، أو كما يقول سونى عنه ، شخص لايجب « أن يتدخل فى هذا » وإلا « فإن الرجل العجوز سيغضب إلى أقصى مدى » . وهناك وصف يوضح كيف ينغرس مايكل تدريجيا فى عالم كورليونى : « يلتف مايكل فى معطف البحرية الدافئ ، وينظر إلى الرجال الغرباء ، ويراقبهم بشئ من الرهبة ، ويبادلونه النظرات ، بقدر من الشك فى البداية ثم بالاحترام لمكانته بعد ذلك . إنه مثل الأمير فى المنفى ، ويتجول مايكل أمامهم ثم ينظر إلى الفناء » .

والآن ينظر كل من العاملين إلى الآخر بشك ولكن باحترام . لم يعد مايكل « ابن السيد » . بل أصبح مثل « الأمير فى المنفى » ، أى الشخص الذى سيعتلى العرش يوما ما . لم يحدث شئ ، ولكن الجو أصبح معداً للتغيير . ويدرك مايكل بنفسه هذا التغيير . وفى لقائه الأخير مع كاى يقول لها وداعاً بمعنى الكلمة ، وكأنه لن يعود .

(٤) يبدأ « نشاط » مايكل عندما يحمى حياة والده ، ليس إلا . وعند هذه النقطة ، يكون السيد فيتو فى المستشفى .

مايكل ينظر إلى الرجل العجوز . عيناه مفتوحتان وإن كان لا يقدر على الكلام . ويلمس مايكل وجه أبيه .

مـــايكل

بوب .. بوب .. هذا أنا مايكل . ش ش ش ، لا تحاول أن تتكلم.
هناك رجال سيحضرون ليقتلوك. ولكننى معك.. إننى معك الآن.

لاحظ المعنى المزدوج لعبارة « إننى معك الآن » . إنها خطوة هامة فى اقتراب مايكل التدريجى تجاه السيد .

وتكشف هذه المرحلة من الحبكة عن بعض الصفات الخاصة بمايكل : روحه القوية ، وضبط النفس الكامل ، واللقاء الذى تم مع نقيب الشرطة ، الذى « يلكم

مايكل فى فكه مباشرة بكل وزنه وقوته » ، وهو البداية الفعلية للصراع بين البطل والقوى الخارجية ، وهى عائلات المافيا المعادية .

(٥) فى المرحلة التالية ، وبتطور فعال فى الشخصية والتواء مفاجىء فى الحبكة ، يقرر مايكل أن يقتل سولوتزو وحارسه النقيب ماك كلوسكى .

مـــايكل

رتب الاجتماع ياسونى .. يجب أن يتم فى مكان عام .. حتى أشعر بالأمان . إنهم سيفتشوننى عندما أقابلهم ولهذا لن أتمكن من أن أحمل أى سلاح . ولكن كليمنزا فكر فى طريقة يترك لى بها سلاحاً هناك . (توقف) ، ثم سأقتل الإثنين .

ويندهش كل من فى الغرفة .

سـونى

أنت ؟

مـــايكل

إننى أعتبر محاولة سولوتزو قتل أبى أمراً خاصاً بى ، وأنت تعرف أننى سأقتلهما ياسونى .

مايكل يشع خطورة ، ويتوقف سونى عن الضحك .

هذا التحول الهام فى الشخصية والالتواء الدرامى الذى لايمكن التنبؤ به ، يفاجئ القارئ مثلما يفاجئ سونى ، ويقتل مايكل سولوتزو وماك كلوسكى ، وهو يفعل هذا كابن محب ووفى ، يسير وفق مفهوم أبيه للشرف .. لا عمل شرير يمر دون انتقام .

لم يعد مايكل يسير وفق اختياره هو . وبهذا القتل يستهل مايكل وجوده داخل العائلة .

(٦) ويحدث فاصل فى الحرب بين العائلات عندما يهرب مايكل إلى صقلية . والآن يتحول كل الانتباه إليه . إنها فرصة لكى نراقب البطل عن قرب .

وتثير المناظر الريفية فى صقلية ، بما فيها من قيم متباينة ومن حب مايكل لأبولينا ، تثير التوقعات حول هروبه من عالم والده . وبدلا من ذلك تجذب صقلية مايكل ليكون أكثر قرباً من صميم عائلة كورليونى . فاسم عائلته وإسم البلدة القريبة التى يزورها منطبقان . إن مايكل يعرف أنه هنا فى بلدة كورليونى قد تم قتل جده وكاد أبوه أن يقتل أيضا وهو صبى . ووجوده فى صقلية يحول قصص العائلة إلى واقع أمامه .

« قرية فى صقلية كئيبة ، تكاد تخلو من الناس .. ويتحرك مايكل وحرسه الخاص خلال طرقات القرية . وهم يسيرون خلفه ... ويهبطون بعض السلالم القديمة عبر نافورة حجرية ويتردد مايكل ثم يستخدم كفه كفنجان ليشرب بعض الماء » . والآن لقد « عمّد » مايكل نفسه بماء كورليونى دون أن يدرك . وبعد خبر مقتل أخيه سونى وفقده أبولونيا التى قتلها الانفجار الذى كان هو المقصود به ، تحول مايكل إلى كورليونى حقيقى .

وهناك صدام بين مثاليات مايكل السابقة وواقع وجوده فى الزمن الحاضر .. القتل والخيانة والثأر . إن المناظر التى تقدم يأس مايكل لاوجود لها فى السيناريو، إنما يستنتج القارئ هذا بنفسه ويضمنه فى القصة .

(٧) وتبدأ حياة المافيا بالنسبة لمايكل ، ويعود إلى وطنه فى صباح يوم عيد الفصح دون توقع . وفى الحديقة « يندفع أطفال عائلة كورليونى يحملون سلال العيد ويبحثون هنا وهناك عن كنوز الحلوى وعن بيض عيد الفصح المخبأ » . والسيد أيضا خارج المبنى يتجول فى الحديقة .

وفجأة يتوقف وينظر .
مايكل يقف هناك ، وما زال يحمل حقيبة السفر .
وتجتاح السيد مشاعر عظيمة ويخطو عدة خطوات
فى اتجاه مايكل .
مايكل يترك حقيبته ويسير تجاه والده الذى
يحتضن ابنه المفضل .

السيد كورليونى

كن ابنى .

هذه العبارة البسيطة تعنى ، تقبل قدرك وتسلم مسئولياتك كرئيس لعائلة كورليونى ، واحم كرامتك وكرامة عائلتك فى كل الظروف ، . ويقبل مايكل . إنه يتألم حيث لم يعد له أى اختيار فى حياته . هذا الندم هو آخر علاقة له بمثالياته السابقة .

مايكل

منذ مولدى وأنت ترتب كل هذا من أجلى .

السيد كورليونى

لا ، لقد أردت لك أشياء أخرى .

مايكل

أردت منى أن أكون ابنك .

السيد كورليونى

نعم ، ولكن الابن الذى قد يكون أستاذا أو عالما أو موسيقيا .. والحفيد الذى قد يكون ، من يعلم، حاكما أو ربما رئيساً للجمهورية .

مـــايكل

لماذا إذاً صرت أنا رجلاً مثلك ؟

السيد كورليونى

أنت مثلى .. لقد كانوا يطاردوننى فى شوارع كورليونى عندما كان عمرى ١٢ سنة بسبب ماكان عليه أبى . لم يكن لى اختيار .

ويبدأ مايكل والسيد كيورليونى ، وهما الأثنـان اللذان كـانا مختلفين تمـاما فى بداية السيناريو ، فى إظهار التشابه المفاجىء بينهما .

(٨) وتحدث خطوة أخرى فى طـريق التحـول . إن مـايكـل الآن جـرئ لا يرحم ، وهذه هى طريقته فى إرساء وضعه الجديد كرئيس للعائلة . ويأخذ أعمال عائلة كورليونى بين يديه ويجعل الأمر واضحاً لكل شخص أنه هو المسئول الآن ، وليس والده . إن الأب الروحى الآن هو أحد اتباع مـايكل . إنه الشـخص الوحيد الذى يقدر مايكل رأيه .

ويسيران خلال حديقة السيد الخاصة بالخضروات .الطماطم والفلفل وقد نالت العناية اللازمة وتمت تغطيتها بشبكة حريرية .ويسير مايكل فى الخلف ، ويستدير السيد وينظر إليه . ثم ينحنى ليعدل نباتا من الطماطم . يريد مايكل أن يعبر عن شئ ما .. ويتردد .

مـــايكل

لقد احترمتك دائما .

فترة سكون طويلة . ويبتسم السيد لمايكل

السيد كورليونى

وأنا أيضا .

(٩) فى جنازة السيد كورليونى ، يرى مايكل أن الناس يدركون أن بارزينى هو الشخص الذى سيتولى مكان السيد كأقوى رجل فى المافيا . وهدف مايكل الآن هو أن يستعيد قوة عائلة كورليونى وأن يصبح السيد .

وأثناء الهبوط بتابوت السيد فيتو داخل الأرض ، يدرك مايكل أنه سيستعيد قوة عائلته ونفوذها وأن الآخرين سيطلقون عليه لقب السيد . كما قرر أن يكون الأب الروحى لابن أخته .

(١٠) وينتهى الصراع الشخصى لمايكل مع صراعه الخارجى عندما يقف أباً روحياً لإبن كونى وكارلو ويعد بأن يحمى الطفل ضد كل شرور العالم . ويقوم رجال مايكل بقتل كل أعدائه واحداً بعد الآخر ، كما يخنقون أبا الطفل الذى كان

مايكل الأب الروحي له حديثا . وأخيراً يقوم هو شخصيا بالانتقام لمقتل أبولونيا ، بأن يعثر على فابريتزيو حارسه الخاص السابق فى صقلية ويقتله .

لقد دارت الحبكة فى دائرة كاملة . ويصبح مايكل الآن الأب الروحى ، وفى النهاية ، كما فى البداية ، يستقبل السيد أتباعه بكل إحساسه بالسلطة وبكل قوته كقائد . وتلاحظ كاى الناس وهم يقبلون يد مايكل وتسمعهم وهم ينادونه بـ « السيد كورليونى » .

إن مايكل كورليونى هو المثال النموذجي للبطل فى السيناريو . إن صراعاته الداخلية والخارجية هى الصراعات الرئيسية فى الحبكة . ويرى القارئ كل تغيير يحدث لهذه الشخصية ويشهد التحول الكامل لها ويصدقه . ومايكل متجانس بالرغم من أفعاله ، فقدكان مختلفا عندما ظهر لأول مرة . ثم بدأ يتحول تدريجيا إلى زعيم للمافيا وسيد لا يرحم . ولكن القارئ يدرك دوافع مايكل ، ويرى المراحل التى جعلت قلبه يتحجر ، وبالتالى فهو لا يحكم على مايكل بقسوة .

وعندما كان السيد فيتو شاباً يؤسس وضعه فى الحياة ، ربما كان يشبه مايكل إلى حد كبير ، فهناك عدة تشابهات بين الأب والابن . وتمكن السيد فيتو بمرور الوقت فقط ، من أن يكتسب رفاهية أن يكون إنسانا وأن يموت فى سلام فى حديقته ، بدلا من أن يموت من إطلاق الرصاص . ولا يرى القارئ إلا الجوانب الإيجابية للسيد فيتو ، ولا يعود هذا لان كاتبى السيناريو أرادا أن يجملا سيرته ، بل يعود إلى أن السيد فى الحبكة يجب أن يتوازن مع شرور مايكل . وطيبة السيد تعد بما سيكون عليه مايكل فى المستقبل . فمايكل سيكون مثل والده ، والسيد فيتو ربما كان فى صباه مثل مايكل الآن . إنهما يمثلان مرحلتين مختلفتين من حياة نفس البطل . وعنوان الفيلم ، الاب الروحى ، ينطبق على كلا الشخصين .

٥

بنـــاء التشـــويق

« سيئة السمعة » (١٩٤٦)
NOTORIPUS

إخـــراج : الفريد هتشكوك
سيناريو : بن هيخت وألفريد هتشكوك

كان السينمائيون المحترفون والمتفرجون على حد سواء يرحبون دائما بأفلام ألفريد هتشكوك (١٨٩٩ - ١٩٨٠) . وبينما كان بعض النقاد يمتدحونه بوصفه « مؤلف » ومكتشف القلق الإنسانى فيما وراء الطبيعة (الميتا فيزيقى) ، كان البعض الآخر يلومونه لعدم تعمقه بالقدر الكافى أو لعدم اهتمامه أصلاً بالمشاكل الاجتماعية . إلا أنه لا يوجد من ينكر إنجازات هتشكوك التقنية ، وبلاغته المرئية ، وقدرته التى لا تخيب أبداً على التشويق .

بدأ هتشكوك عمله فى مجال السينما عام ١٩٢٠ كمصمم للعناوين فى ستديوهات « الممثلين المشهورين » (فيمس بليرز) فى لندن . وسرعان ما شق طريقه إلى أول مهمة إخراج له ، ثم قدم فى عام ١٩٢٦ فيلم « المستأجر » وهو أنجح أفلامه الصامتة . وبإخراجه فيلم « الابتزاز » (وهو أول فيلم بريطانى ناطق) عام ١٩٢٩ دخل هتشكوك عالم السينما الناطقة بتمكن تقنى ملحوظ . وخلال الثلاثينات اكتسب هتشكوك سمعته كأفضل مخرج سينمائى فى بريطانيا

من حيث إقبال الجماهير على مشاهدة أفلامه ومن حيث إمكان تصدير أفلامه إلى الخارج ، وأصبحت قائمة أفلامه وقتئذ تضم أفلاماً ممتازة للتشويق مثل « **الرجل الذى عرف أكثر مما يلزم** » (١٩٣٤) و « **٣٩ خطوة** » (١٩٣٥) و « **تخريب** » (١٩٣٦) و « **السيدة تختفى** » (١٩٣٨) الذى نال عنه هتشكوك جائزة نقاد نيويورك كأحسن مخرج .

وكان هتشكوك معجباً دائما بالأفلام الأمريكية ويعتبرها من الناحية التقنية أعلى قدراً من الأفلام الأوربية . لذا لم يكن غريباً أن يقبل هتشكوك دعوة ديفيد سلزنيك عام ١٩٣٧ لكى يعمل فى هوليوود ، وبالرغم من أن التعاقد أصلا كان عن إخراج فيلم عن غرق السفينة تيتانيك ، إلا أن المشروع ألغى بسرعة . وقام هتشكوك بدلاً عنه بإخراج فيلم « ريبيكا » (١٩٤٠) وهو ميلودراما من العهد القوطى ، نال عنه جائزة الأوسكار كأحسن فيلم فى ذلك العام .

وخلال الأربعينات اكتسب هتشكوك سمعته عن جدارة كفنان متمكن من التشويق ، من خلال تقديمه أفلام ممتازة على أعلى مستوى (كلاسيكية) مثل « **اشتباه** » (١٩٤٢) و « **ظل من الشك** » (١٩٤٣) و « **المأخوذ** » (١٩٤٥) و « **سيئة السمعة** » (١٩٤٦) . ولكنه خلال الخمسينات قدم أكثر مراحله نجاحاً . ففى هذه المرحلة أخرج خمسة من أعظم أفلامه : « **غريبان فى قطار** » (١٩٥١) و « **النافذة الخلفية** » (١٩٥٤) و « **دوار** » (١٩٥٨) و « **الشمال عن طريق شمال الغرب** » (١٩٥٩) و « **نفوس معقدة** » (١٩٦٠) ، هذا إلى جانب أفلامه الناجحة الأخرى « **أطلب م من أجل الجريمة** » (١٩٥٣) و « **المشكلة مع هارى** » (١٩٥٥) وإعادة إخراج فيلم « **الرجل الذى عرف أكثر مما يلزم** » (١٩٥٦) .
وخلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من أعمال هتشكوك كانت أفلامه أقل أثراً ، وإن كان مخرجها لازال يحظى بإقبال الجماهير . وما زالت إعادة عرض بعض أفلامه (رتروسبكتيف) إلى الآن تجذب أعداداً هائلة من المتفرجين ، وعندما أعيد توزيع فيلمى « دوار » و « النافذة الخلفية » فى عام ١٩٨٣ ، كانا من أكثر أفلام هذا العام نجاحاً من حيث عائد التذاكر المباعة .

وسيناريو فيلم « سيئة السمعة » (١٩٤٦) الذى كان مرشحاً لجائزة الأوسكار ، كتبه **بن هيخت** (١٨٩٣ - ١٩٦٤) ، وهو من أعظم كاتبى السيناريو موهبة وأغزرهم إنتاجاً فى أمريكا. وخلال أربعين عاماً من العمل فى هوليوود ، كتب بن هيخت (وحده أو بالاشتراك مع غيره) سبعين سيناريو ، كما ساهم فى كتابة بعض السيناريوهات التى نسبت إلى كاتبى سيناريو آخرين ، ومن بين هذه فيلمى « **ذهب مع الريح** » (١٩٣٩) و« **المراسل الأجنبى** » (١٩٤٠) .

وسيناريو « سيئة السمعة » وفقا لما ذكره المخرج الفرنسى **فرانسوا تريفو** فى كتابه « هتشكوك » ، له « خط قصة صاف » بمعنى أنه يصل إلى أعلى قدر من التأثير بأقل قدر من العناصر . إنه حقيقة نموذج جيد لبناء السيناريو » . ويقول ليونارد ليف فى كتابه « التعاون الثرى والغريب بين ألفريد هتشكوك وديفيد سلزنيك » عن العمل فى معالجة وسيناريو « سيئة السمعة » : « كان هيخت وهتشكوك يلتقيان عدة أيام من كل أسبوع فيما بين التاسعة صباحاً والسادسة مساء ، وكان هيخت يذرع الحجرة بخطواته ذهابا وإيابا أو يرقد على الأرضية ، وكان هتشكوك يجلس بجدية على مقعد معتدل الظهر ويداه معقودتان على وسطه ، بينما تبرق عيناه . وكان هيخت يتعرض للبناء الدرامى ولتطور الأحداث ، بينما كان هتشوك يتعامل مع الجوانب المرئية من التشويق والإثارة . وفيما بين هذه اللقاءات كان هيخت يكتب على الآلة الكاتبة القصة حسب وضعها فى ذلك الوقت، ثم يعود إلى هتشكوك للمراجعة وإعادة النظر والتعديل والتنقيح » .

ويضيف كتاب تريفو عن هتشكوك إن هتشكوك وهيخت كان يستخدمان اليورانيوم المخبأ فى زجاجات نبيذ مزيفة فى السيناريو على إنه الـ « ماكجافين » (« ماكجافين » هو إصطلاح هتشكوكى يطلقه على السر الذى يعتبر اكتشافه أمراً هاما بالنسبة لأى قصة) . وكان المنتج يحتار فى كلمة يورانيوم « فأقول أنا « إنه .. الشئ الذى سيصنعون منه القنبلة الذرية » ، فيسألنى « أى قنبلة ذرية ؟ » تذكر أننا كنا فى عام ١٩٤٤ ، أى قبل هيروشيما بعام كامل » .

وبعد أن قام هتشكوك بأبحاثه البريئة عن الأسلحة الذرية من أجل هذا الفيلم ، أكتشف أنه كان تحت رقابة المباحث الفيدرالية لمدة ثلاثة شهور ، وهى حقيقة

يبدو أنه كان يستمتع بها ، وهى أيضاً ما نتوقع أى يحدث داخل أى فيلم لهتشكوك .

ومن السهل على المتفرجين أن يرتبطوا بالتشويق الدرامى فى أى فيلم ، لأنهم يعرفون من تجاربهم الأحاسيس وردود الأفعال العاطفية التى تنشأ خلال المواقف الغامضة والتى تتخللها بعض المخاطر ، والرغبة فى أن يتطلعوا مقدماً ليروا ما سوف يحدث ، والإثارة ، وتوقع أسوأ الاحتمالات والرغبة المحمومة فى حدوث أحسنها .

وكانت السينما دائماً ، بما لها من قدره لا تبارى على خلق الإيحاء بالواقع ، قادرة على التلاعب بحب الاستطلاع لدى الجماهير ، وعلى جعلهم يندمجون تماماً فى المواقف الغامضة أو الخطرة أو المرعبة . وحيث أن الزمن السينمائى مرن إلى حد بعيد ، فيمكن للفيلم أن يكثف أيا من هذه المواقف أو يطيل مدتها ، حتى يتمكن بهذا التصرف من تعميق التشويق .

وغالبا ما تستخدم كلمة **تشويق** بصفة عامة غير دقيقة . قد تعنى أحيانا مجرد إثارة الفتنه . كما يطلق هذا الاصطلاح عادة على القصص البوليسية ومغامرات الجاسوسية ، بما تضمها من إطلاق للنيران وسرقات ومطاردات بالسيارات .. وعلى جميع أفلام الحركة ، سواء ماكان يحدث منها فى الغرب القديم أو فى الفضاء الخارجى .. وعلى الكوميديات التهريجية أو الرومانسية التى تعتمد على موقف مشوق على الأقل ، (ومثال ذلك ، عدم التأكد عما إذا كان البطلان المحبان سيلتم شملهما) . وهناك درجات وأشكال مختلفة من التشويق يتم بناؤها فى أغلب الأفلام بصرف النظر عن نوعها .

ولقد أسهم ألفريد هتشكوك فى فهم التشويق السينمائى وكيف يؤدى مهمته أكثر من أى سينمائى آخر . فلديه المعرفة المصقولة والحنكة عن كيف يجعل متفرجيه يقلقون .. وكيف يحير جمهوره .. وكيف يخذل توقعاتهم .. وفى الوقت نفسه ، كيف يمدهم بهواجس جديدة ومفاجآت جديدة . كان يعرف كيف يجعلهم ينسون كل مشاغلهم وكيف ينغمسون تماماً فى كل منحنى من منحنيات التشويق . لقد قدم لنا تعريفا دقيقا للتشويق ، مع التمييز بعناية بين التشويق والمفاجأة :

نحن الآن في دردشة بريئة جداً . لنفرض أن هناك قنبلة تحت المنضدة الموجودة بيننا ولا يحدث أي شئ ، ثم فجأة « بوم ! » . هناك انفجار . لقد **فوجئ** المتفرجون ، ولكن قبل هذه المفاجأة كان المنظر عاديا تماماً لا يترتب عليه أي شيء محدد . والآن ، فلنفحص موقف **تشويق** . القنبلة تحت المنضدة والجمهور **يعرف** ذلك ، فقد يكونوا قد شاهدوا الثائر وهو يضعها هناك . إذاً فالمتفرجون **يدركون** أن القنبلة ستنفجر في الساعة الواحدة وهناك ساعة حائط ضمن المنظر . ويرى المتفرجون بوضوح أن الساعة وقتئذ هي الواحدة إلا ربع . في هذه الظروف يصبح الحوار البرئ الذي لا يؤذي أحداً مثيراً لاهتمام المتفرجين لأنهم يشتركون في المنظر، ويتوق المتفرجون لتحذير الشخصين الموجودين على الشاشة . « ليس من الضروري أن تتحدثا في مثل هذه الأمور التافهة. هناك قنبلة تحتكما توشك على الانفجار! » .

في الحالة الأولى قدمنا للمتفرجين ١٥ ثانية من **المفاجأة** عند لحظة الانفجار . وفي الحالة الثانية قدمنا لهم ١٥ دقيقة من **التشويق** .

ويعتبر فيلم « سيئة السمعة » من أحسن الأمثلة للتشويق في تاريخ السينما .

● الملخص

في المحكمة ، يصدر القاضي حكمة بحبس جون هيوبرمان لمدة عشرين سنة لخيانته لوطنه الولايات المتحدة . وبعد المحاكمة ، يحاصر الصحفيون إبنته أليشيا، ولكنها ترفض أن تتحدث إليهم ، ويراقبها رجلان سراً وهي تشق طريقها إلى خارج المحكمة .

وفي جمع صغير في مسكن أليشيا ذي الطابق الواحد في ساحل ميامي ، نجد الضيوف جميعهم في حالة سكر ، وكذلك المضيفة أيضا . ويتولى الكابتن البحري ، وهو رجل مهذب وسيم أكبر سنا ، مهمة تذكير أليشيا بالرحلة البحرية التي سيقومان بها معاً في اليوم التالي ، ولكنها توجه اهتمامها إلى ديفلين ، الغريب الذي يحضر هذه

الحفلة بدون دعوة ، والذى لم تره من قبل قط . وتدع ضيوفها يغادرون المكان ، فيما عدا هذا الغريب ، الذى تقترح عليه أن يخرجا معاً فى جولة بالسيارة فى هذا الوقت المتأخر من الليل .

وتقود أليشيا السيارة بكل تهور ، وهى ثملة تماماً ، وتزيد من السرعة لكى ترهب الراكب معها ، ولكن جو اللا مبالاة الذى يعتريه لا يتغير . ويوقف رجل الشرطة السيارة . وهذه هى المرة الثانية التى ترتكب فيها أليشيا نفس المخالفة . ويسلم ديفلين تحقيق شخصية لرجل الشرطة ، ويعتذر رجل الشرطة ، ويؤدى التحية ، ويتحرك مبتعداً . وتدرك أليشيا أن ضيفها رجل مسئول يمثل الدولة . فتغضب وتأمره بمغادرة السيارة . فيلكمها فى فكها وتفقد وعيها ، ويتولى هو قيادة السيارة .

الصباح التالى . تستيقظ أليشيا فى سريرها ، وما زالت بملابسها التى كانت ترتديها فى الليلة السابقة ومازال أثر ماشربته من قبل واضحاً عليها . ديفلين موجود وقد أعد لها ما يعالج هذه الآثار . تتناول أليشيا العلاج ولكنها لا تزال غاضبة منه لأنه خدعها . ويشرح لها ديفلين بأنه مكلف بإعدادها لإحدى مهام المخابرات ، لكى تكشف عن وجود بعض النازيين المختبئين فى البرازيل . وسوف يساعد ماضى والدها على تسهيل مهمة أن تتغلغل فى هذه المجموعة . ولكنها لا تهتم بهذا النوع من العمل على الإطلاق ، وتقول : « إننى لا أهتم بالوطنية .. ولا بالمتحمسين للوطن » . ويفند ديفلين رأيها هذا بأن يذيع جزءاً من حوار مسجل لها مع والدها ، الذى كان يحاول أن يغريها بالعمل لصالح النازيين . وترفض أليشيا بإصرار . وتقول لوالدها انها تكرهه وتكره مبادئه ، وأنها تحب أمريكا ولن تفعل أى شئ ضدها . وتضعف أليشيا بعد الاستماع إلى التسجيل ، ولكنها لا تزال ترفض أن تساعد ديفلين . وتخبره بأنها تريد فقط أن تقود حياتها كما تشاء وأن تتمتع بذلك .

وبعد ذلك ، وفى طائرة تحلق فوق مدينة ريودى جانيرو ، يخبر ديفلين أليشيا ، التى تمكن من إقناعها بأن تعمل معه ، بأنه قد تسلم فوراً خبراً يفيد بأن والدها قد انتحر فى السجن . وتشعر أليشيا بالأسف ، ولكن لم يعد هناك داع الآن لكى تكره والدها .

وفى ريو ، ينتظر ديفلين وأليشيا من أجل مهمتهما ، وهما جالسان فى أحد المقاهى ، أليشيا لم تعد تشرب الخمور ولم تعد « تلتقى بأصدقاء جدد من الرجال »، منذ ثمانية أيام ، ولا يحاول ديفلين أن يمتدح أليشيا على هذه الإنجازات . ولكنها تدرك باحساسها إنه منجذب إليها ، وإنه يخشى الوقوع فى حبها .

ويتناقش بول برسكوت (رئيس ديفلين) مع عدد من المسئولين الأمريكيين والبرازيليين حول مهمة أليشيا ، ويعتقد برسكوت أنها صالحة تماماً لتنفيذ المهمة التى خططوها لها لأنها « تعرف كيف تصادق الرجال » . هذا بالإضافة إلى أن أليكس سباستيان ، وهو أحد الرجال الذين يهتمون بمتابعتهم ، كان صديقا حميماً لوالدها وكان قد أبدى إعجابه بها من قبل .

ويقع ديفلين وأليشيا فى غرام كل منهما للآخر . وفى فندق أليشيا، ينقطع الجو العاطفى بينهما بمكالمة تليفونية من برسكوت ، وعلى ديفلين أن يتجه إلى مكتب برسكوت .

وعندما يطلع ديفلين على الخطة ، لايعتقد أن أليشيا ستوافق على تنفيذها . ويمزح بيرد سلى ، أحد أعوان برسكوت ، ويقول أن ديفلين قد وقع فى غرام أليشيا . ويوضح برسكوت أن ديفلين « ليس من النوع الذى يمكن أن يرتبط بواحدة لها سمعة ابنة هيوبرمان » . ويخبران ديفلين بأن سباستيان كان يحب أليشيا فى يوم ما . ويغادر ديفلين المكان .

ويعود ديفلين إلى الفندق مهموماً . ويخبر أليشيا بأن عليها أن تتغلغل فى حياة سباستيان وأن تصل من خلاله إلى باقى المجموعة

النازية . وتستاء أليشيا لأن ديفلين لم يعترض ، ولكنها توافق على تنفيذ الخطة على أى حال ، وتصب لنفسها مشروباً .

وفى الصباح التالى ، داخل أحد التاكسيات ، يخبر ديفلين أليشيا أن عليها أن تتذكر أنهما التقيا فقط داخل الطائرة إلى ريو وانه أحد رجال العلاقات العامة لشركة طيران بان آم .

ويمتطى ديفلين وأليشيا جوادين فى أحد الممرات ، عندما يلمحان سباستيان مع رفيق آخر يمتطيان جوادين أيضا . وفى البداية لا يلمح سباستيان أليشيا ، فيضرب ديفلين جوادها خلسة فينطلق بعيداً فى عنف . وينطلق سباستيان وراءها لينقذها ، وعندما يتمكن من إيقاف الجواد يبدو أن راكبته قد استحوذت على كل تفكيره .

ويجلس ديفلين وحيداً وقلقا ، فى نفس المقهى الذى كان يجلس فيه مع أليشيا من قبل .

وفى أحد المطاعم تصرح أليشيا لسباستيان بأنها كانت معجبة بوالدها إلى حد كبير وبأن ديفلين مجرد شخص « يضايقها » ، ويدعوها سباستيان إلى حفل عشاء فى منزله فى مساء نفس اليوم .

وفى فندق أليشيا ، يخبرها برسكوت بأن عليها أن تتذكر أسماء كل الرجال الذين ستلتقى بهم فى الحفل .

وفى منزل سباستيان ، تقدم مدام سباستيان ، وهى والدة أليكس القاسية المظهر ، تقدم نفسها إلى أليشيا وتتمكن من أن تخيفها ، وإن تم ذلك بطريقة مؤدبة . وتعلن والدة أليكس عن دهشتها من أن أليشيا لم تشترك فى الشهادة خلال محاكمة والدها . وتجيب أليشيا بسرعة بأن والدها طلب منها ألا تشترك فى الشهادة ، ضمانا لسلامتها .

ويدخل سباستيان ويقدم أليشيا إلى باقى الضيوف وهم أربعة من الرجال الألمان (بما فيهم د. أندرسون ضيف الشرف) ورجل وزوجته برازيليان . وأثناء العشاء ، يصبح أحد الضيوف ، وهو إميل هوبكا ، قلقا للغاية عندما يلحظ زجاجة النبيذ التى سيتم استخدامها . ويهدئه سباستيان ، بينما يقوم كبير الخدم بصب النبيذ .

وبعد تناول العشاء ، يناقش كل الرجال ، ماعدا هويكا ، موضوع جدية اضطراب هويكا الزائد ويقررون ضرورة إنهاء حياته .

اليوم التالى فى حلبة سباق الخيل ، مدام سباستيان تراقب ، ويقول سباستيان « لقد انتهى أمر مستر هيوبرمان منذ مدة طويلة » . إنه يتمنى أن تكون أمه أكثر توددا إلى صديقته الجديدة ، ولكن من الواضح أن أمه غيورة ومتشككة . وفى الوقت نفسه ، أليشيا وديفلين موجودان بجانب مضمار السباق ، يتظاهران بأنهما تقابلا بالصدفة . وتخبره عن العالم د. أندرسون ، وعن اضطراب إميل بخصوص زجاجة النبيذ . كما تقول لديفلين أيضا أنه « يمكنه أن يضيف سباستيان إلى قائمة أصدقائها الرجال » . وأليشيا غاضبة من ديفلين لوضعها فى هذا الموقف . وهو يذكرها بأنها قبلت القيام بهذه المهمة من تلقاء نفسها . ويشعر ديفلين بأنه كان غبيا عندما اعتقد أن «امرأة مثل أليشيا يمكنها أن تغير موقعها» . وتتظاهر أليشيا بأنها تراقب السباق ، بينما هى تبكى من خلف المنظار المقرب . ويذكرها ديفلين بأن هناك من يراقبهما من بعيد . ويصل سباستيان ويتوقف هذا الحوار وينصرف ديفلين . وسباستيان غيور من علاقة أليشيا بديفلين . وتدعى أليشيا أنها تكره ديفلين . ويسألها سباستيان إن كان يهمها أن تثبت أن غريمه لا يعنى شيئا بالنسبة لها .

وفى مكتب برسكوت يتباحث رجال المخابرات . ويطعن بيردسلى فى شخصية أليشيا مما يغضب ديفلين . وتصل أليشيا فى حالة ارتباك، لقد طلب سباستيان منها أن تتزوجه . ويعتقد المجتمعون بأنها فرصة مفيدة مدهشة .

وفى ضيعة سباستيان ، يخطر سباستيان أمه بحزم عن موعد زواجه من أليشيا ، مما يسبب لها غما ملحوظا .

وبعد بضعة أسابيع ، تنتقل أليشيا إلى منزل سباستيان . وتسأل جوزيف عن مفتاح دولاب فى الحائط . ويخبرها بأن مدام سباستيان

تحتفظ بجميع مفاتيح المنزل . وتقوم أليشيا بمداعبة أليكس وتطلب منه أن يحصل على المفاتيح من أمه . ويصحب جوزيف أليشيا فى جولة خلال المنزل . وتلاحظ أن أيا من المفاتيح لا يتفق مع قفل قبو الخمور . وهنا يخبرها جوزيف أن مستر سباستيان فقط هو الذى يحمل هذا المفتاح .

وتلتقى أليشيا مع ديفلين فى حديقة عامة ، ويقرران أنه لابد من وجود شئ هام جدا فى قبو الخمور . ويخبرها ديفلين بأن تقنع زوجها بأن يقيم حفلا فى منزله ، حتى يتمكن ديفلين من دخول المنزل وفحص قبو الخمور بنفسه .

وتكتشف أليشيا مفتاح قبو الخمور فى سلسلة مفاتيح سباستيان وتحتفظ به .

والحفل مزدحم وإن كان أنيقا . وأليشيا مضطربة لأن ديفلين قد تأخر . وما أن يصل حتى تضع المفتاح فى يده فوراً .

وبعد أن تبتعد أليشيا عن أليكس ، تتولى الحراسة بينما يفحص ديفلين قبو الخمور . ويوقع إحدى الزجاجات دون قصد وتقع على الأرض ، وتسقط منها بودرة معدن خام بدلاً من الخمر ، ويضع ديفلين جزءاً من بودرة المعدن فى جيبه ويضع زجاجة أخرى مماثلة تماماً فى مكان التى سقطت .

ويحيط جوزيف سيده علماً بنقص الشمبانيا ، ويتجهان سويا إلى القبو . ويلحظ سباستيان وجود أليشيا وديفلين فى الحديقة معاً ، فيرسل جوزيف بعيداً . ويضم ديفلين أليشيا فى عناق واضح ويقبلها باحساس عاطفى لكى يراه سباستيان . ويتظاهران بأن ديفلين كان يتصرف كذلك نظراً لحالة سكره ويأسه . ويعتذر ديفلين وينصرف . ويطلب سباستيان من أليشيا أن تعود إلى ضيوفهما .

وبعد فترة أثناء الليلة نفسها ، يكتشف سباستيان أن مفتاحه الخاص بقبو الخمور غير موجود ، ولكنه يجد فى الصباح أن المفتاح قد أعيد إلى سلسلة مفاتيحه . كما يلحظ أيضا بعض الخلل فى قبو الخمور .

ويوقظ سباستيان أمه . وفى حجرتها ، يخبرها بأنه يعتقد أنه قد تزوج من جاسوسة أمريكية وأن ديفلين هو شريكها .

وتقبل أليشيا على يومها الجديد ويبدو عليها الارتياح ، حيث تعتقد أن زوجها لم يلحظ اختفاء المفتاح قط .

ويتأكد سباستيان من أن شركاءه سوف يقتلونه (مثلما فعلوا مع إميل هوبكا) عندما يكتشفون الحقيقة ، وتهدؤه أمه وتخبره بأن رفاقهم النازيين لن يكتشفوا حقيقة أليشيا ، ولكن عليه أن يدعها تدبر موت زوجته الشابة . وتقول له « يجب أن يحدث هذا ببطء . إذا أمكن أن تصبح مريضة ، وتظل مريضة لفترة ، حتى ... ». وخلال تناول طعام الغذاء فى اليوم نفسه ، يقنع إليكس زوجته أليشيا بأن تشرب قهوتها .

وفى مكتب برسكوت ، تشعر أليشيا بأن الضوء يضايقها بشكل غير عادى ، ويخبرها برسكوت بأن المعدن الخام الذى وجد فى زجاجة النبيذ هو اليورانيوم ، وأن مهمتها الآن أن تعرف من أين يستخرج . كما يخبرها أيضا بأنه سيستبدل من يتصل بها ، لأن ديفلين طلب نقل نشاطه إلى أسبانيا .

وتلتقى أليشيا بديفلين فى الحديقة العامة . ويفشل فى أن يذكر أمامها موضوع نقله . ويلاحظ ديفلين أنه يبدو عليها المرض . وتكذب عليه وتخبره بأن هذا مجرد آثار مرض سابق . وبمرارة تعيد إليه وشاحاً كان قد أهداه لها من قبل ، وتودعه وتنصرف وهى تترنح .

وتصب مدام سباستيان المزيد من القهوة من أجل أليشيا . ويلاحظ د . أندرسون التدهور الصحى الذى تمر به المرأة الشابة . ويقترح أن

تعرض نفسها على أحد الأطباء ، ويخبرها بأنه سيذهب إلى منطقة جبال كاريوكا لعمل ما . ويقترح أيضا أن هذه الرحلة قد تفيد أليشيا . وتستدرجه أليشيا لكى يقر باسم المكان الذى يقصده بالضبط فى جبال كاريوكا . ويقاطع أليكس الحوار بسرعة قبل أن يفشى د . أندرسون مزيداً من المعلومات . ويلتقط د . أندرسون عن طريق الخطأ فنجان القهوة الخاص بأليشيا بدلاً من فنجانه ، مما يقلق سباستيان وأمه . وفجأة تتأكد أليشيا هنا أن القهوة تحمل سماً . وتستأذن فى الانسحاب بأدب وتبدأ فى شق طريقها إلى خارج الحجرة . وتختلط الرؤية أمام عينيها وتجد صعوبة فى المشى ، وتقع منهارة فى الصالة ، ويحملها د . أندرسون وسباستيان إلى حجرتها بالرغم من احتجاجاتها الضعيفة ، ويأمر سباستيان بفصل خط تليفونها .

ولا يقدر برسكوت وديفلين على تفسير لماذا تتخلف أليشيا عن جميع اجتماعاتها لمدة خمسة أيام ويقرر ديفيلن أن يقوم بزيارة عائلة سباستيان .

ويصل ديفلين إلى ضيعة سباستيان بينما كان أليكس يجتمع مع زملائه . ويعلن جوزيف عن وصول ديفلين بينما كان د . أندرسون يوضح أن هناك أشخاصاً يتتبعونه فى بعض تنقلاته أخيراً . ويجد سباستيان نفسه محاصراً بين أهمية ما يقوله أندرسون وخبر وصول ديفلين . ويتسلل ديفلين إلى حجرة أليشيا بالدور العلوى ويكتشف أنها تشرف على الموت . ويحملها إلى سيارته تاركا أليكس سباستيان بين يدى المتآمرين النازيين .

وفى أحد مكاتب الحكومة ، يتناول إثنان من السكرتيرين ملف أليشيا . ويوضح الملف أن مهمتها قد تمت بنجاح ، ويقوم أحدهما بتغيير اسمها الأخير من سباستيان إلى ديفلين .

يتضمن سيناريو « سيئة السمعة » بعض التوجيهات الخاصة بآلة التصوير ، ولكنه لا يعتبر سيناريو تنفيذى يصف كل لقطة من الناحية التقنية . وسيناريو

، سيئة السمعة ، عبارة عن نص يصلح للقراءة ، وكأنه مسرحية سينمائية . ويتم فيه ذكر الأوضاع الرئيسية لآلة التصوير وتحركاتها ، بكل كياسة ، لمجرد المساعدة على تصوير الأحداث .

داخلى . صالة سباستيان . ليل .

لقطة كاملة للصالة وهى مزدحمة الآن بضيوف الليلة . يمكنا أن نرى من خلالها حجرة الجلوس أيضا ، إنها مزدحمة بنفس القدر . الناس يقتربون من البوفيه أو يبتعدون عنه ، وخلف حجرة الطعام ينتشر عدد من الموائد الصغيرة فى التراس . ويوضح قطع أن د . أندرسون قلق ومريض . هناك صوت عال من الأحاديث المتداخلة **وموسيقى** تغمر المنظر كله . **آلة التصوير تبدأ حركة بان أفقية** حتى تصل إلى **رأس كبيرة** لأليشيا . وجهها يحمل تعبيراً عن القلق المستتر . وتختلس النظر إلى الباب الأمامى .

لقطة قريبة – يدها ومنديلها يملآن الشاشة .

يعمل هتشكوك دائما عن قرب مع كاتبى السيناريو لأفلامه ، فالجوانب الدرامية والسينمائية للقصة لا تنفصل عن بعضها بالنسبة له ، وهو يعتبر ، سلوك ، آلة التصوير جزءاً من الحبكة . وكان يفكر فى كل التفاصيل المرئية فى أفلامه بينما كان يعد السيناريو لها . وكان هتشكوك معتاداً أن يقول أن الفيلم جاهز عندما يكتمل السيناريو – ولا يبقى إلا التصوير . ووفق طريقته ، فإن الفرد يخلق الفيلم قبل التصوير . أما أن تخلق الفيلم وأنت واقف وراء آلة التصوير فهذا يماثل أن تؤلف الموسيقى وأنت واقف أمام الأوركسترا فى انتظار العزف .

ومنذ بداية الفيلم ، عندما تترك أليشيا قاعة المحكمة حيث تم الحكم على والدها لخيانته لوطنه ، وآلة التصوير تتركز عليها هى .

وعندما يبدأ الناس فى الخروج من قاعة المحكمة ، **تتركز آلة التصوير** على امرأة شابة حسنة المظهر والثياب . وتتحرك هى إلى الأمام لتصبح فى **لقطة قريبة** ، يخلو وجهها من أى تعبير . **وتتراجع آلة التصوير أمامها**، وقد حاصرها الناس من كل جانب .

هذه اللقطة القريبة تساعد على أن يقترب القارئ من أليشيا . إن هتشكوك يعرف أن حجم الصورة له قوته ووقعه على أحاسيس المتفرج ، وخاصة ، عندما تستخدم الصورة لكى يتوحد المتفرجون معها ، .

أليشيا تشق طريقها خلال الزحام .

أصــوات

دقيقة من فضلك يامس هيوبرمان .

انتظرى يامس هيوبرمان .

انظرى فى هذا الاتجاه لوسمحتى .

وتبرق فلاشات التصوير على وجهها . وتنظر أليشيا حولها بينما تنطلق أصوات أخرى .

أصــوات

نريد بيانا منك يامس هيوبرمان ، عن والدك .

مثلا ، هل تعتقدين أن والدك نال ما يستحقه .

مس هيوبرمان لا تجيب ، وتتحرك إلى الأمام باستمرار .

أصــوات

هل يمكننا أن نقول أنك سررت لأن والدك سيدفع
الجزاء لكونه عميل ألمانى ؟

مس هيوبرمان تمر إلى خارج الصورة وتستقر آلة التصوير على رجلين يتابعانها بنظرهما .

الرجــل الأول

هيا نعرف إن كانت تحاول أن تغادر المدينة .

الرجل الآخر يهز رأسه ويخرج من الصورة .

ويدهش القارئ لعدم تحدث أليشيا هيوبرمان مع الصحفيين ، كما يتساءل عمن يكون الرجلان اللذان يراقبانها . وتجذب هذه الاسئلة القارئ إلى الاستمرار مع السيناريو .

وفي بداية المشهد التالى ، فى حفلة أليشيا ، نجد الأجابة على أحد هذه الأسئلة . تقول أليشيا لأحد ضيوفها أن بعض رجال الشرطة يتابعونها . ثم يبرز سؤال جديد مباشرة . أليشيا تغازل رجلاً لانرى وجهه طوال المنظر كله .

داخلى . مسكن من دور واحد فى ميامى .ليل (بعد مرور ساعة) .

لقطة شبه بعيدة – رأس وأكتاف الضيف الغامض فى الحفلة من الخلف تملأ الشاشة . أليشيا تجلس أمامه مواجهة آلة التصوير . رأسها يميل إلى الوراء وهى تستمع إلى أسطوانة على الفونوغراف . مستر هوبكن وإيثيل نائمان . **تتحرك آلة التصوير حول المكان ببطء** حتى تصبح أليشيا والجالس أمامها فى الوضع الجانبى (بروفيل) ، ولأول مرة نرى وجه ديفلين .

هذا الجزء الصغير من السيناريو مثال نموذجى لتحكم هتشكوك فى مدارك المتفرجين وأحاسيسهم . ولو استمر الموقف أكثرمن هذا لأصاب المتفرجين بالإحباط . وسؤال « من هو هذا الرجل ؟ » لن تكون له نفس القوة أيضا ، بل كان سيصبح مصدراً للإزعاج والتذمر . لقد عرف المؤلف بالضبط طول المدة التى يمكنه أن يتلاعب بفضول المتفرجين خلالها دون أن يصيبهم أى ضجر ، وكيف يمهد للتوقع ، وكيف يرضيهم ، ثم كيف يقلب هذه التوقعات فجأة رأسا على عقب. يقول هتشكوك « إنك تحافظ على أن يبقى المتفرج بعيداً بقدر الإمكان عما سيحدث فعلاً » .

ونجد فى سيناريو « سيئة السمعة » أن الحب بين أليشيا وديفلين أمر متوقع منذ البداية . وتنمو العلاقة بينهما بسرعة . وفى حجرة أليشيا فى الفندق ، يتبادلان ما أطلق عليه فيما بعد « أطول قبلة فى تاريخ السينما » . وهنا يحدث الإلتواء الدرامى فى الحبكة ، فديفلين والمتفرجون يعرفون سوياً أن مهمة أليشيا هى أن تشق طريقها إلى قلب وحياة أليكس سباستيان . والاسئلة الجديدة تجذب

المتفرج إلى أعماق القصة . هل سيبلغ ديفلين هذه الرسالة إلى أليشيا ؟ وإذا حدث هذا ، هل ستقبل هى المهمة ؟ وماذا يعنى هذا بالنسبة لغرامهما ، الذى بدأ فى منتهى اكتماله منذ فترة وجيزة ؟ ويبدأ التوتر الدرامى فى الفيلم فى الظهور .

وبمعرفة طبيعة مهمة أليشيا ، يتوقع المتفرج أن يشاهد الجهود التى ستبذلها لكى تدخل منزل أليكس سباستيان ، وأن يرى لقطات إغرائها له ، وهكذا . وبدلاً من ذلك نجد إلتفافة غير متوقعة فى الحبكة .. **مفاجأة** .. إذ يطلب أليكس سباستيان من أليشيا أن تتزوجه . وبدون عنصر المفاجأة يصبح من السهل تماماً التنبؤ بأغلب قصص الأفلام . إن المفاجأة تلغى ما سبق توقعه وتمنح القصة دفعة جديدة .

وبمجرد زواج أليشيا من أليكس وتغلغلها فى منزل سباستيان ، يصبح لزاماً عليها أن تحصل على مفتاح قبو الخمور بالرغم من التحفظ عليه ، وهنا يبدأ التشويق الهتشكوكى . وكلما توحد المتفرج مع البطلة ، كلما توترت الأحاسيس .

داخلى . غرفة الملابس . ليل .

لقطة متوسطة – تتحرك أليشيا إلى الأمام إلى الخزانة ذات الأدراج حيث تستقر المفاتيح على سطحها . نسمع **صوت** الدش من باب الحمام فى الخلف وهو نصف مفتوح .

لقطة قريبة – أليشيا تنظر إلى المفاتيح .

لاحظ أن اللقطة القريبة تمحو الحاجز الذى يفصل بين المتفرجين وأليشيا ، وتجعل أحاسيسها أكثر حميمية . ونجد بدءاً من هذه اللحظة ، أن كل حركة وكل جملة حوار فى هذا المنظر تؤدى مهمة تأخير إنفراج التوتر .

لقطة قريبة – نرى أصابعها وهى تفحص المفاتيح حتى تتوقف عند مفتاح معين . **تتحرك آلة التصوير إلى الداخل** مثلما فعلت فى حالة باب القبو . الاسم الموجود على المفتاح مطابق تماماً . وتبدأ أصابعها فى إخراج المفتاح بسرعة من الحلقة . وهنا نسمع فجأة صوت سباستيان وقد ارتفع .

والتهديد بأن سباستيان قد يكتشف فى أى لحظة ما تهدف إليه أليشيا هو تهديد للمتفرجين مثلما هو تهديد لأليشيا . لقد أصبح المتفرجون شركاء لها .

صوت سباستيان

يدهشنى حضور مستر ديفلين . إننى لا ألوم أى أحد
على الوقوع فى غرامك . إننى آمل فقط يا عزيزتى ،
ألا تقومى بعمل أى شىء الليلة ، يعطيه أى انطباع
خاطىء ..

لقطة متوسطة – أليشيا ثابتة للحظة . تأخذ المفتاح وتعبر الحجرة إلى منتصفها . إنها تمتلك المفتاح الآن . وتنظر إلى أسفل إلى المفتاح فى راحة يدها المفتوحة .

ويمتد التوقع أكثر وأكثر . وبينما تتساءل أليشيا عن أين تخبئ المفتاح ، يخبرها صوت سباستيان فرحا بأنه قادم (يزداد الخطر) ويطلب من أليشيا ألا «تفقد صبرها» أثناء انتظارها له . ونجد فى ضوء ما يحدث ، أن السخرية فى هذه العبارات إنما تحدد ثقل الموقف . ويسر المتفرجون لأن أليكس سباستيان لا يعرف مايدور ، وما هو أكثر من ذلك إنهم خائفون مما قد يحدث عندما يعرف .

وتتحرك آلة التصوير أفقياً (بان) لتتابع سباستيان وهو يدخل حجرة النوم . والآن آلة التصوير نفسها تمد الوقت ، وهناك تأخير آخر . ما الذى سيحدث للمفتاح ؟ ويتحدث سباستيان بإفاضة عن حبه لأليشيا وعن مدى ثقته فيها . وهنا إلتواءة أخرى لكى يجعل الموقف أكثر توتراً ولكى يذكّر أليشيا والمتفرجين انه كلما ازداد حبه لها وثقته فيها كلما ازداد ردفعله قوة عندما يكتشف الحقيقة .

ويستمر المؤلف فى تقديم المزيد من التشويق .

لقطة قريبة – سباستيان يمسك يديها بين يديه .

لقطة متوسطة – سباستيان وأليشيا . يفتح إحدى يديها ليقبلها ، ولكن قبل أن يفتح اليد الأخرى ، التى تحتضن المفتاح ، تسحب أليشيا ذراعيها لتضعهما حول عنقه . فيقبلها .

لقطة قريبة – أليشيا. نرى يدها اليمنى وهى تتجه إلى أسفل من وراء ظهره.

وتفتح يدها وتدع المفتاح يسقط على السجادة الناعمة .

هنا يتنهد المتفرجون تعبيراً عن ارتياحهم ، ولكن المؤلف يستغل التحدى الذى تواجه أليشيا إلى أبعد مدى . وبعد أن تدع المفتاح يسقط من يدها ، مازال عليها أن تبعده عن مدى رؤية أليكس .

لقطة قريبة – أليشيا . من خلال العناق تدير سباستيان بعيداً ببطء فى حركة تمايل كأنه نوع من النشوى .

لقطة قريبة – أليشيا . يقترب قدمها من المفتاح . وتركله ليختبئ تحت المكتب .

لقد ابتعد الخطر فى الوقت الحاضر. وتوقع أن سباستيان سينخدع قد تم حاليا.

لقطة قريبة – المفتاح ، يستقر تحت المكتب بعيداً عن الأنظار تقريبا .

بتحليل هذا المنظر ، يمكننا أن نرى أن إطالة مدة اللحظة الخطرة قد جعلها مشحونة بالتشويق وبالصلاحية سينمائياً .

وكما ذكر هتشكوك بكل وضوح فى مثاله عن القنبلة الموضوعة أسفل المنضدة ، فإن التشويق والزمن يرتبطان ببعضهما . إن التشويق الكلاسيكى الهتشكوكى يركز دائما على السباق ضد الزمن . وحيثما يدرك المتفرجون أن هناك ساعة حائط يصدر عنها صوت تكتكة ، فإن الإحساس بالخطر يزداد ، وبالتالى يتكثف التشويق . وليس من الضرورى أن تصدر الـ « تكتكة » عن ساعة حائط . ففى فيلم « سيئة السمعة » ، هناك فصل لا يتم فيه الإحساس بنفاذ الوقت من كبير الخدم فقط ، الذى يوشك على أن يهبط إلى قبو الخمور ، بل أيضا من الزجاجات نفسها ، التى يأخذ عددها فى التناقص . فى هذه المناظر تبرز موجة جديدة من التشويق لتدفع التوتر إلى مرحلة أعلى .

ويمسك ديفلين بالمفتاح الذى سلمته له أليشيا ، وينتظرها لكى يتجها إلى قبو الخمور . ولكن أليشيا لا يمكن أن تترك أليكس والضيوف بشكل مفاجئ خوفا من إثارة أى شك .

لقطة متوسطة – أليشيا ترتشف بعض الشمبانيا. تنظر إلى ما وراء البوفيه.

لقطة قريبة – مجموعة من ثماني زجاجات من الشمبانيا لم تفتح بعد .

أليشيا .. يخبرها جوزيف بأنه سيحتاج إلى المزيد من الشمبانيا بعد قليل : « مدام ، يبدو أن لدينا عدداً من الضيوف في قمة الظمأ » . لقد بدأت « ساعة الحائط » تعمل .

ويتوقف ديفلين عند البار وهو فى طريقه إلى قبو الخمور . ويرى أن هناك أربع زجاجات من الشمبانيا . و « يد كبير الخدم تظهر فى الصورة وتسحب واحدة ، تاركا ثلاث فقط » . الآن ساعة الحائط تتكتك .

داخلى . الصالة . ليل .

لقطة متوسطة – أليشيا مع سباستيان وعدد من الضيوف حولهما ....

ويصل أحد الخدم يحمل صينية عليها مشروبات . ويتم تبادل الكؤوس . والكؤوس هنا تذكرنا بإلحاح بعنصر مرور الوقت .

لقطة قريبة – من وجهة نظر أليشيا . الصينية المحملة بالكؤوس ، والأيدى تستبدل كؤوسا خاوية بكؤوس ممتلئة .

والآن تقوم آلة التصوير بمهمة التركيز على نفاذ الخمور .

وبينما يقوم ديفلين بفحص قبو الخمور ، تقف أليشيا للمراقبة عند الباب . ويستمر الحفل .

داخلى . حجرة الطعام . ليل .

لقطة متوسطة – جوزيف يقوم بالخدمة عند البوفيه . وينظر إلى الخمور . ويعد بأصبعه الزجاجات المتبقية : ثلاث .

لم يعد كبير الخدم يحتاج لأن يحكم على ما إذا كان سيذهب إلى القبو ، فقد تأكد من ذلك ، وأصبح ما يهمه هو **متى** . وفى الوقت نفسه ، تقلق أليشيا عندما تسمع صوت كسر زجاجة داخل القبو . وتنضم إلى ديفلين ، الذى اكتشف وجود اليورانيوم فى الزجاجة المكسورة .

وهناك صراع بين خوف أليشيا من أن صوت كسر الزجاجة قد يصل إلى الدور العلوى ، وبين ارتياحـهـا لأن ديفلين قـد وجـد مـا كـان يبـحث عنه . والمتفرجون يشاطرونها الخوف والارتياح . ولكن التشويق يستمر .. على أليشيا وديفلين الآن تغطية عودتهما .

داخلى . حجرة الطعام . ليل .

لقطة متوسطة – مازال جوزيف يقوم بالخدمة عند البوفيه، **وينظر الآن** إلى أسفل . هناك زجاجة واحدة من الخمور متبقية الآن . ويفكر لحظة ثم يبدأ البحث عن مستر سباستيان .

مرة أخرى يمتد التوقع .

داخلى . حجرة الطعام . ليل .

لقطة متوسطة – ديفلين يدفع أجـزاء الزجـاجـة المكسـورة تحت الرف السفلى. ويكوم البودرة فى كوم صغير .

لاحظ أن المؤلفين اختارا هذه النقطة لإعادة إرساء نفاذ الشمبانيا ، قبل أن يقوم ديفلين وأليشيا بتنظيف المكان . وكل مايذكرنا بعنصر الوقت يزيد من التوتر أيضا .

داخلى . الصالة . ليل .

لقطة متوسطة – نرى جـوزيـف يخطو تجـاه سبـاسـتـيـان . **تتقدم آلة التصوير** حتى نحصل على الإثنين معاً .

جوزيف

أخشى أننا نحتاج إلى مزيد من الشمبانيا .

سباستيان

فعلا ؟ كنت اعتقد أننا أعددنا ما يكفى . من الأفضل
إذاً أن أنزل معك إلى أسفل .

ويستدير سباستيان تجاه ضيوفه وبالكاد نسمعه وهو يستأذنهم . ويتحرك بعيداً مع جوزيف .

ويقترب الحدث الآن من « إنفجار القنبلة » . وبالتشويق الهتشكوكى ، يتزود المتفرجون بمعلومات لا تعرفها شخصيات الفيلم . إن المتفرجين يعرفون على سبيل المثال ، أن جوزيف وسيده قد بدءا طريقهما إلى القبو . وأليشيا وديفلين لا يعرفان . وبأنفاس محبوسة يحاول المتفرجون أن يحسبوا اللحظة التى سيصل فيها أليكس وجوزيف إلى القبو .

داخلى . القبو . ليل .

لقطة متوسطة - ديفلين ينتهى من أمر الزجاجة . **تتقدم آلة التصوير إلى الأمام** حتى يملأ عنق الزجاجة وحده الشاشة . ويضع عليها غطاء القصدير الرقيق ويثبته بأصابعه .

وبما أن كاتبى السيناريو يصفان الآن أحداثا تتفق فى زمنها ، فهناك صراع من التشويق الذى يتزايد باستمرار كلما اقترب أليكس وجوزيف من القبو . ويتوقع المتفرجون أن ديفلين سيتمكن من تنفيذ العملية جيداً ، ولكنهم قلقون ويخشون احتمال فشله .

لقطة متوسطة - يضع ديفلين الزجاجة على الرف بين الزجاجات الأخرى ، ويصدر صوتا معبراً عن رضائه . **وتتراجع آلة التصوير** بينما ينحنى ديفلين على الأرض ليضع اللمسات الأخيرة لعمله مستخدما منديله .

داخلى . ممر . ليل .

لقطة متوسطة - بعد أن يخرج الاثنان ويغلقان الباب وراءهما ، يعطى ديفلين المفتاح لأليشيا .

وينتهى التشويق الذى يحيط بقبو الخمور . ولكن توتر المتفرجين ينفرج للحظة واحدة فقط : فبينما يتجه ديفلين وأليشيا إلى الممر الرئيسى يسمعان صوت وقع أقدام . وترى أليشيا ، مثلما يرى المتفرجون ، سباستيان وجوزيف وهما يهبطان السلالم . وتدفع ديفلين بسرعة من خلال الباب الزجاجى المؤدى إلى الخارج . ويراه سباستيان . فيرسل جوزيف بعيداً حتى لا يشهد هذا المنظر المحرج .

لاحظ كيف لا يمكن التنبؤ بما سيحدث فى الجزء التالى :

لقطة قريبة – ديفلين وأليشيا ، خارج الباب الزجاجى . أليشيا تمسك بديفلين وتهمس :

أليشيا

انتظر .. هناك شخص ما . .

ديفلين (هامساً)

سأقبّلك .

أليشيا

لا ، إنه سيعتقد أننا ...

ديفلين

هذا هو ما أريد أن يعتقده .

ويقبلها ، ويشتركان فى القبلات . وببطء تتحول القبلة التى بدأت لمجرد خداع سباستيان لتصبح أمراً واقعياً بالنسبة للإثنين . .

ديفلين (هامساً)

إدفعينى بعيداً . .

أنه يسأل أليشيا أن تتصرف وكأن شخصاً ضبطهما فى هذا الوضع .

إن إثارة منظر قبو الخمور ، أى تجربة الانفعال التى مر بها المتفرجون مع هذين الشخصين ، جعلت منهم شركاء مخلصين . والآن وقد أصبح المتفرجون قريبين منهما ، فهم أكثر استعداداً للتعاطف مع موقف أليشيا وديفلين . أما سباستيان ، خصمهما وعدو وطنهما ، فله حقوقه الزوجية على أليشيا ، وعلى المتفرجين أن يتحملوا تهكمه وغيرته . وعليها أن تشرح له موقفها . وما هو اكثر من هذا ، أنه على ديفلين أن يقول له شيئا بالضرورة ، فى هذه اللحظة ، وأن يكون هذا الشئ شخصياً جداً ومن الحقيقة المؤلمة .

سباستيان

اعتذر عن اقتحامى هذا المنظر الرقيق ، ولكن أمى رأتك وأنت تتجهين فى هذا الإتجاه .

أليشيا

ليس هنا يا أليكس . سنتحدث على انفراد .

سباستيان

اتخشين أن تتحدثى أمامه ؟

أليشيا

لا . لم يكن فى إمكانى أن أمنع ماحدث . لقد شرب كثيراً .

سباستيان

(متهكما)

لقد حملك إلى أسفل حتى هنا .... ؟

أليشيا

من فضلك يا أليكس !

سباستيان

أنت تحبينه .

أليشيا

لا . قطعا لا .

(إلى ديفلين)

إنصرف من فضلك !

ديفلين

فى واقع الأمر ، وكاعتذار ، إنها تقول لك الحقيقة . إننى أعرفها قبلك ، وأحببتها قبلك ، ولكنى لم أكن سعيد الحظ مثلك . إننى آسف يا أليشيا .

تحاول أليشيا أن تقنع أليكس بأنها لم تتمكن من منع ديفلين من تقبيلها لأنه كان ثملاً ، ولم ترد أن تنشأ مشادة . ويبدو أن سباستيان مستعد لتصديق ما تقوله ، ويطلب منها أن تصعد للدور العلوى وتنضم إلى الضيوف .

ويبدو أن الأمور قد هدأت ، وأن الخطر قد زال ، إلا أن سباستيان يتذكر فجأة الشمبانيا ، ويستدعى جوزيف ليذهب معه إلى قبو الخمور .

لقطة قريبة – سباستيان يضع يده فى جيبه ويخرج سلسلة المفاتيح .

لقطة قريبة جداً – أصابعه تفحص المفاتيح بحثا عن المفتاح المناسب .

الرأس فقط – سباستيان ينظر إلى أسفل . يتغير تعبيره .

ويخبر جوزيف بأن الشمبانيا ليست ضرورية فلديهم الكثير من الويسكى والنبيذ . ويوافق جوزيف . وينصرفان ، لكن آلة التصوير تستقر على باب قبو الخمور . وهنا تأخذ آلة التصوير نفسها دور المراقب المتهكم . فسباستيان لايملك المفتاح الذى يفتح الباب .

وبالرغم من أن التشويق فى « سيئة السمعة » يتركز على المفتاح وعلى زجاجة النبيذ المزيفة التى تحتوى على خام اليورانيوم ، إلا أن هذه المناظر ليست هى ذروة الفيلم .

لقد أوضح هتشكوك عدة مرات انه من الخطأ أن ترتبط أهمية درامية أكثر مما يلزم باليورانيوم فى « سيئة السمعة » . فمن الممكن تغيير هذا الـ « ماكجافين» . فقد تكون مثلا جواهر صناعية أو أى شئ آخر . لأن « سيئة السمعة » ببساطة هى قصة رجل يحب إمرأة تضطر ، من خلال واجبها الرسمى ، أن تنام مع رجل آخر ، بل وأن تتزوجه . هذه هى القصة .

ولا يدور الصراع فى « سيئة السمعة » فقط بين رجال المخابرات الذين يحاولون أن يكتشفوا ما الذى يدور فى منزل سباستيان ، وبين عائلة سباستيان التى تحاول إخفاء ذلك . إن الصراع يدور أيضا ، وهذا هو الأكثر أهمية ، بين الحب والواجب ، إنه صراع أليشيا وديفلين . وبناء على هذا فإن ذروة « سيئة السمعة » لاتتم عندما يكتشف ديفلين وجود اليورانيوم ، ولكنها تتم عندما ينقذ أليشيا من عائلة سباستيان ويطلب منها أن تصبح زوجته .

وبعد أن يكتشف أليكس أن أليشيا جاسوسة ، يقوم هو وأمه بتسميمها ببطء . ويتساءل ديفلين عما حدث ، ولماذا لم تتصل أليشيا بمكتبه . وإن كان ديفلين يفكر فى انتقاله الوشيك إلى دولة أخرى ، إلا أنه يتردد فى المغادرة دون أن يراها . ويذهب إلى منزل سباستيان .

وبينما ينشغل أليكس مع « شركائه فى العمل » ، يشق ديفلين طريقه إلى حجرة أليشيا ، ويجد هناك أنها على شفا الموت .

أليشيا

إنهم يسممونني .. ببطء ... أليكس وأمه . لقد عرفوا الحقيقة . (وتسقط إلى الوراء متعبة) .

ديفلين

(يبدأ فى رفعها)

أليشيا ، هيا بنا .. أنهضى ! يجب علينا أن نخرجك من هنا .

أليشيا

(تفتح عينها مرة أخرى .. فى ضباب) ظننت انك سافرت إلى اسبانيا .

ديفلين

(يسندها لتقف ، ويبحث حوله عن روب) كان لابد أن أراكى وأن أعلن عما فى قلبى مرة . كنت سأسافر لأننى أحبك . لم أكن أتحمل بقاءك معه ... (يبدأ فى وضع الروب حول كتفيها) . حاولى أن تجلسى يا أليشيا .

أليشيا

(تحاول أن تجلس على حافة السرير) أنت تحبنى ! أوه ياديف ، لماذا لم تقل هذا من قبل !

هنا يبدأ حل الصراع فى الفيلم .. الحب ضد الواجب .. والاتجاه نحو قمة الأحداث .. الذروة .

ومن العبارات المتقطعة المسموعة بصعوبة والتى تقدر أليشيا بالكاد أن تفوه بها ، يتضح لديفلين أن أليكس وأمه يخفيان حقيقة « مرضها » . وما هو أكثر من هذا ، أنهما يخفيان أيضا كل ما يعرفاه عنها . « إنهم يقتلون أليكس إذا عرفوا » .

أليشيا لا تقدر على المشى .

أليشيا

لا أقدر . إذهب أنت وحدك . شكراً . أسرع ياديف .
أنهم موجودون جميعا فى المنزل .

ديفلين

لا ، لا ، لن تتخلصى منى أبدا .

أليشيا

(بضعف)
لم أحاول ذلك إطلاقاً .

ديفلين

سأزحف وراءك على يدىّ وركبتىّ بقية حياتى.
وسأبدأ الآن فوراً .

وبالرغم من أن الخطر لم يزول بأى حال من الأحوال ، فهذا المنظر هو ذروة قصة الحب ، التى يقول عنها هتشكوك : « رجل يحب فتاة وعليها من خلال واجبها الرسمى أن تنام مع رجل آخر » . الآن ، فيما يختص بالمحبين أليشيا وديفلين ، كل ما يهمهما هو .. هما الإثنين فقط ، وحتى لو قام النازيون بقتلهما الآن ، فإن هذا الحب ينتهى وقد اتحد المحبان . سينتصر الحب فى هذا الصراع بين الحب والواجب .

وتبقى عقبة واحدة . . الصراع الثانوى بين مندوبى الحكومة ومجموعة النازيين .

سباستيان

(يقترب منهما على درجات السلم)

أليشيا ... ماذا تفعلين ؟ ماهذا يا مستر ديفلين .

ديفلين

سأصطحبها إلى إحدى المستشفيات للتخلص من السم الذى بجوفها .

سباستيان

ســـم ؟

ديفلين

كل شخص يعرف ... ماعدا أصدقاؤك فى الدور الأرضى .

إن ديفلين يتحدى اليكس أن يخبز أصدقاءه عمن تكون أليشيا .. ويعد بأن « يقفل فمه . ونفس الشئ بالنسبة لمكتب المخابرات » .

ديفلين

(هامساً إلى سباستيان)

اتفقنا .. ام نبدأ فى إطلاق الرصاص .

يعتمد التوتر فى هذا المنظر كلية على عدم إمكان التنبؤ بسلوك سباستيان ، أى القوى بداخله ستتغلب ؟ الرغبة فى الحياة ، أم الرغبة فى أن يرى أليشيا وديفلين وهما ينالا عقابهما ، وربما قتلهما ؟

لا توجد ساعة تتكتك فى هذا المنظر (وإن كان « شركاء العمل » الذين قد يقتحمون المنظر فى أى لحظة هم البديل للساعة التى تتكتك) ، ولا توجد قنبلة مخبأة ، ولا يعرف المتفرجون أكثر مما يعرف الأبطال . وبكلمات أخرى ، لا يوجد تشويق حقيقى حسب التعريف الكلاسيكى الهتشكوكى . إلا أن هذا المنظر له من الكثافة العاطفية بحيث يصعب ألا نصفه بأنه « ملئ بالتشويق » . إنها المواجهة بين هذين الطرفين المتضادين ، وسوف تكشف نتيجة هذا الصراع عمن هو الفائز ومن هو الخاسر .

والآن ، هناك خطوة أخرى تجاه الحل .. مدام سباستيان تظهر من حجرتها .

سباستيان

سآخذها لأعود بها إلى حجرتها .

ديفلين

ستتسبب فى جلبة واضحة إذا حاولت ذلك .

مدام سباستيان

انتظر يا أليكس .. هل يعرف ؟

سباستيان

نعـم .

يدخل إثنان من شركاء سباستيان الصالة فى الدور الأرضى .

مدام سباستيان

(هامسة)

ساعده يا أليكس .

ديفلين

يسرنى إنك مازلت تحتفظين برأسك يامدام .

إلتواءة غير متوقعة . . أليكس وأمه مضطران لأن يصبحا شريكين لأليشيا وديفلين . وعندما يبدأ شركاء سباستيان فى السؤال عما يحدث لأليشيا ، يساعد أليكس ديفلين فى مساندة أليشيا وهى تهبط السلالم . . وهذا التصرف حقا يعلن عن هزيمته ، إنه يستسلم . وينتصر ديفلين وأليشيا ، بينما يراقبهما شركاء سباستيان من أسفل .

سباستيان

(يتصبب عرقاً ، وصوته منخفض)

لقد انهارت . لقد سمع مستر ديفلين صراخها بينما كان ينتظرنى .

ديفلين

نعم . لقد اتصلت بالمستشفى بمجرد أن عرفت حالتها .

مدام سباستيان

لديك سيارة يامستر ديفلين ؟

ديفلين

نعم . أمام المنزل .

مدام سباستيان

فبعتك يا أليكس .

ماتيس

هل ستذهبين معهم يامدام ؟

مدام سباستيان

لا . سيتصل بى أليكس تليفونيا . . سأبقى هنا .

ويصل ديفلين وأليشيا وسباسيتان إلى الباب . ويفتح أحد شركاءأليكس الباب لهم ، ويهبط الثلاثة السلم الخارجى فى طريقهم إلى السيارة . ويبدو أن كل شئ على ما يرام . ولكن هناك تأخير قصير ، فأليشيا توشك أن يغمى عليها .

أليشيا

أسرع . . إننى مصابة بدوار . . الهواء . .

ديفلين

خذى أنفاساً عميقة .

ويساعد أليشيا لتدخل السيارة . المجموعة تراقب من الباب المفتوح .

سباستيان

دقيقة واحدة . يجب أن أجلس إلى جوارها .

ديفلين

(يصعد إلى السيارة)

لامكان لك ياسباستيان .

سباستيان

(بوحشية وبتوتر)

يلزم أن تأخذنى معك ! إنهم ينظرون إلينا .

ديفلين

(يبدأ تحريك السيارة)

هذا الصراع يخصك أنت ، أيها الشريك .

سباستيان

(منهاراً)

لا ، لا ، لا . خذنى . لا ، لا !

وتنطلق السيارة . ويقف سباستيان للحظة ، مهزوماً . ثم يستدير ببطء ليتحرك تجاه المنزل .

إن منظرى التشويق ، اللذين يركزان على المفتاح وعلى قبو الخمور ، لا يرتبطان مباشرة بصراع أليشيا وديفلين أو بمواجهتهما لعائلة سباستيان . ولكن هذين المنظرين يلمسان عصب القصة . إنهما يدفعان بالحدث إلى الأمام ، ويملآن الشاشة بالعاطفة والحيوية ، ويساعدان على إختزال المسافة بين الشخصيات والمتفرجين . ولأنهما منظران مشحونان بالتوتر الشديد ، فإنهما يكشفان الكثير عن شخصيتى أليشيا وديفلين . أن طبيعتهما الحقيقية تظهر فى هذه اللحظات الحادة .

وليس كل ما يسمى **تشويقا** يتفق مع معادلات هتشكوك . ويمكننا أن نذكر عدداً كبيرا من مناظر التشويق حيث لا يعرف المتفرجون أو الشخصيات أين يكمن الخطر ، أو متى يبدأون الهجوم . ومع هذا ، فإن صورة الساعة التى تتكتك والقنبلة المخبأة ، أفضل من سواها فى مساعدتنا على فهم طبيعة التشويق .

٦

تحويل الأدب
إلى المكان والزمن السينمائى

« راشومون » (١٩٥٠)
RASHOMON

إخـــراج : أكيرا كيروساوا
سيناريو : أكيرا كيروساوا ، شينوبو هاشيموتو

اكيراكيروساوا (من مواليد ١٩١٠) هو أقوى المخرجين اليابانيين أثراً فى الغرب ، ولقد تم تقليد أفلامه كثيراً على يدى مخرجين عديدين فى أمريكا وأوربا. لقد أعيد إخراج « يوجيمبو » (١٩٦١) فى إيطاليا فى فيلم رعاة البقر الاسباجتى الشهير « حفنة من الدولارات » . وفى هوليود أعادوا إخراج فيلمه «الساموراى السبعة» (١٩٥٤) فى فيلم « العظماء السبعة » ، وفيلمه «راشومون» (١٩٥٠) فى فيلم « الهجوم الوحشى » . وكثيراً ما يعتبر كيروساوا أحد الأربطة الثقافية بين الشرق والغرب . ويتضح اهتمامه بالثقافة الغربية منذ وقت مبكر عندما كان يدرس فنون الرسم الغربى فى مدرسة الفنون . وهو يحب الأدب الغربى ، وأخرج اقتباسات حرة من مسرحيات وليام شكسبير « ماكبث » و«الملك لير» فى فيلمى « عرش من الدماء » (١٩٥٧) و « ران » (١٩٨٥)، ومن فيودور دوستويفسكى « العبيط » ، ومن ماكسيم جوركى «الأعماق السفلى» .

وبعد سبع سنوات من إخراج كيروساوا لفيلمه الأول « قصة جودو » (١٩٤٣) قدم فيلم « راشومون » الذى تم عرضه الأول فى طوكيو يوم ٢٥ أغسطس ١٩٥٠ ، وفى نيويورك يوم ٢٦ ديسمبر ١٩٥١ . وكان فيلم « راشومون » أول تحفة من السينما اليابانية تلقى تقديراً دوليا . وعندما عرض فى مهرجان فينسيا السينمائى فى عام ١٩٥١ فاز بجائزة الأسد الذهبى ، وقام بتقديم السينما اليابانية إلى جماهير الغرب . وفاز فى العام التالى بجائزة الأوسكار عن أحسن فيلم أجنبى . وكتب كيروساوا : « أصبح « راشومون » هو البوابة التى دخلت منها إلى عالم السينما الدولية » .

وكتب ريتشارد جريفيث فى أحد المقالات الأمريكية المبكرة عن هذا الفيلم : « لا يهمنا من يكون أكيرا كيروساوا ، ولا كيف توصل إلى عظمته كمخرج سينمائى ، ولا كيف عرف عدساته وآلات تصويره . ما يهمنا أنه يعرف قدر الصعوبة فى أن تعيش ، والضرورة لأن تحب » .

وقام بكتابة سيناريو « راشومون » كيروساوا مع شينوبو هاشيموتو ، وهو كاتب سيناريو ومنتج . ويذكر كيروساوا فى مذكراته عن أسلوب عملهما معاً وكيف التقيا : « زارنى هاشيموتو فى منزلى ، وتحدثت معه لعدة ساعات . وبدا لى متمكنا من مادته وملت إليه . وقام معى بعد ذلك بكتابة سيناريو فيلمى «المعيشة » (١٩٥٢) و « الساموارى السبعة » (١٩٥٤) » . وسيناريو «راشومون» يعتمد على قصتين قصيرتين من تأليف ريونوسوكى أكوتاجاوا (١٨٩٢ - ١٩٢٧) ، وهما « فى البستان » و « بوابة راشو » ، التى غالبا ما تترجم إلى «راشومون» . يقول كيروساوا : « تمت كتابة السيناريو بطريقة مباشرة ومختصرة بقدر الإمكان » .

ومضى أكثر من عام قبل أن يقبل ستديو دايى أن يشترى السيناريو ، وكانت تنتاب المسئولين هناك بعض الشكوك . « لقد وجدوا أن السيناريو محير ، وأرادوا أن أشرحه لهم . « لو سمحت ، إقرأه علينا مرة أخرى بعناية » . وقلت لهم : « لو قرأتموه أنتم ببعض الاجتهاد ، لتمكنتم من فهمه » . وكان كيروساوا يطلق على الفيلم « وثيقة سينمائية غريبة تتكشف عن الذات » . والفيلم فعلاً يشبه وثائق الرسومات القديمة ، لما يضمه من تكوينات مرئية مرتبة ومتقنة إلى حد كبير .

ويعود قدر من الإسهام فى جودة الفيلم الجمالية إلى مصوره كازيو مياجاوا ، وهو من أفضل مصورى السينما فى اليابان . لقد صوروا الشمس فعلاً . يقول كيروساوا : « فى أيامنا هذه (أواخر الثمانينات) أصبح من الشائع أن توجه آلة التصوير مباشرة إلى الشمس . أما فى تلك الأيام عندما تم تنفيذ فيلم « راشومون » فقد كان هذا من المحظورات فى التصوير السينمائى » .

وغالبا ما يقوم أكيرا كيروساوا بعمل المونتاج وكتابة (أو على الأقل الاشتراك فى كتابة) كل أفلامه . وهو يكرس إهتمامه للجودة الدرامية والأدبية للسيناريو . ويقول كيروساوا : « لا يمكن للمخرج الجيد أن يصنع فيلما جيداً من سيناريو ردئ بأى حال من الأحوال » . وهو يرى أن كتابته للسيناريو جزء أساسى من خلق أفلامه ، مصراً على أن « جذور أى مشروع فيلم بالنسبة لى هى حاجتى الداخلية لكى أعبر عن شئ ما . والذى يغذى هذه الجذور ويجعلها تنمو لتصبح شجرة هو السيناريو . والذى يجعل الشجرة تطرح زهوراً وفاكهة هو الإخراج » .

وعبر السنين ، قدم لنا كيروساوا مجالاً يثير الإعجاب من الأساليب المختلفة ، تتراوح بين الواقعية القاسية فى « معيشة » ، والشاعرية فى « راشومون » ، والمغامرة الملحمية فى « الساموراى السبعة » ، والزخرفة الضخمة التذكارية فى فيلمه الحديث نسبياً « ران » . ونجد على النقيض من عدد من المخرجين الآخرين ، أن كيروساوا يخضع أسلوبه للقصة دائما ، ولايخضع القصة لأسلوبه . وحاسة المخرج واضحة فى أفلام كيروساوا ، وهى لا تبدو كثيراً فى تكرار الأفكار ، بل تبدو فى لغته المرئية البارعة التى لا تقارن .

نجد عند تحويل أى رواية أو قصة قصيرة إلى سيناريو سينمائى ، أن كاتب السيناريو يقوم بدور الوسيط بين عالم الأدب الإيهامى والداخلى وعالم السينما الطبيعى والخارجى . وكاتب السيناريو مثله مثل المؤلف ، يستخدم الكلمات ، ومثله مثل السينمائى ، يفكر فى صورة مرئية ، ويلزم لكل كلمة أن « يراها » القارئ .

ولا يوجد فى نص السيناريو ، أى استطراد للمؤلف ، أو تأمل فى الشخصيات والمواقف ، أو حتى وصف لأفكار أى شخصية أو مشاعرها : « رجل الشرطة يدلى بشهادته متباهياً . وإلى جواره ، يجلس اللص تاجومارو مقيداً بالحبال . ويجلس

خلفهما الحطاب والقس » . وهذا هو عكس ما يمكن أن نقرأه فى هذا الجزء من القصة القصيرة : « ويستقر ذهنه بعد أن مر بنفس المنعطف مرة وراء الأخرى ، ويصل إلى نتيجة أنه سيصبح لصاً . ولكن الشكوك تراوده عدة مرات . وإن كان قد استقر على أنه ليس أمامه اختيار آخر إلا انه مازال غير قادر على أن يجد فى نفسه الشجاعة الكافية لكى يبرر نتيجة أنه لابد أن يصبح لصاً » .

وكل ما يريد كاتب السيناريو أن يقوله عن الشخصيات وعن حياتهم الداخلية ، يلزمه أن يعبر عنه من خلال ما يفعلونه وما يقولونه فقط . يقول كيروساوا فى مذكراته : « هناك شئ يجب أن تلحظة بصفة خاصة ، هو أن أفضل السيناريوهات تضم أجزاء قليلة جداً من الشرح . فمن السهل أن تشرح الحالة النفسية لإحدى الشخصيات عند لحظة معينة ، ولكن من الصعب جداً أن تصفها من خلال الفروق الدقيقة من الحركة والحوار » .

وعلى خلاف النص الأدبى ، الذى يكتب عادة بالفعل الماضى (فالمؤلف يروى حدثا فى الماضى ، ويقوم من آن لآخر بتقييمه) ، نجد أن كل ما فى السيناريو يكتب بالفعل المضارع . حتى أجزاء العودة إلى أحداث سابقة (فلاش باك) فإنها تقدم وكأنها تحدث الآن . ومن الممكن مناقشة أن المتفرجين لا ينسون أبداً أن الأحداث السابقة تحدث فى الماضى ،وهذا صحيح . ولكن الأحداث السابقة تبدو وكأنها تتكشف فى الزمن الحاضر ، لأننا نصطحب المتفرجين إلى الماضى لكى يشاهدوا الحدث « وهو يحدث » ، كما فى الجزء التالى :

القس

نعم يا سيدى . لقد رأيت الرجل المقتول عندما كان مازال حياً . نعم، كان ذلك منذ ثلاثة أيام . وكان ذلك فى فترة بعد الظهر . نعم ، كان ذلك فى الطريق بين سيكياما وياماشينا .

يسير القس فى طريق ينعطف خلال حدائق شجر البامبو (الخيزران) . ومن الجانب الآخر يتقدم ساموراى يقود حصانا من لجامه . وتوجد إمرأة على ظهر الحصان ، يتدلى جسمها من أحد جانبى السرج . ويخطو القس إلى الوراء وينظر إليهما وهما يبتعدان .

القس (خارج الشاشة)

قبعتها وحجاب شفاف . لم أتمكن من مشاهدة وجهها .

ويمكن للتحويل أن يعتمد على المصدر الأدبي ، مترجماً كل جزء تقريبا إلى السيناريو كما يمكنه أن يكون حراً وموجزاً . وفي كل الحالات يحافظ كاتب السيناريو على الخط الرئيسي للحبكة وعلى الروابط السببية بين الأحداث في العمل الذي يتم تحويله إلى السينما . فمثلا ، عند تحويل رواية ماريو بوزو « الأب الروحي » إلى سيناريو ، استبعد كوبولا و بوزو بعض الشخصيات وعدداً من الأجزاء ، ولكنهما لم يغيرا العلاقة بين السبب والتأثير في الأحداث . (اضطر مايكل للاختباء في صقلية لأنه قتل سولوزو ، ولقد فعل هذا لأن أعداءه حاولوا قتل أبيه) . وأي تغيير في التتابع السببي يحول السرد جميعه إلى شئ آخر مختلف تماماً لا يمكن التعرف عليه .

ويمكن لكاتبي السيناريو ، مع ذلك ، تغيير التتابع الزمني للأحداث بحرية دون المساس بمضمون الأصل الأدبي . فيمكن لكاتب السيناريو أن يبدأ السيناريو من نهاية الرواية أو القصة ثم يعود في فلاش باك إلى البداية ، أو أن يبدأ في المنتصف ثم يتحرك في أي من الاتجاهين ، أو أن ينفذ الأمرين معا بأن يجعل « العودة إلى أحداث سابقة » تتقاطع مع « التقدم إلى أحداث مقبلة » .

ويتمتع كاتب السيناريو بمرونة لاتقارن في معالجته للمكان والزمن . ففي الإمكان ضغط الزمن أو مده . كما يمكن قطع تدفق الأحداث أو عكس اتجاهها ، عند أي نقطة . ويمكن للحركة أن تتجمد ، ويمكن للجزء أن يتكرر مرة ومرات . فمثلا ، يمكن عرض حدث ما وهو يحدث في الواقع مرة ، ويمكن إعادته عندما تتذكره الشخصية .

ونجد في السينما أن الزمن لا ينفصل عن المكان . أما في الأدب فيمكن الفصل بينهما ، كما يمكن استبعاد عنصر المكان من السرد كلية . وإذا كان أحد الأشخاص في القصة القصيرة يكتب خطابا ، فإن المؤلف هنا يركز فقط على التجربة النفسية لهذا الشخص ، دون الاهتمام بأين يدور هذا . أما في السينما ، فيلزم لهذا الشخص أن يتخذ مكانا له .. حجرة أو مكتبة (مالم يكن هذا الفيلم تجريبياً ويريد المخرج أن يحيط الشخصية بحيز أبيض مسطح يشغل باقي الشاشة) .

وعند التحويل إلى السينما ، يحدد كاتب السيناريو الحيز الأدبى بصورة قاطعة . إن الموقع وصفاته الطبيعية والروحية لها الأهمية القصوى ، ويتم تقديمها للمتفرج قبل أى شئ آخر .

ولقد اعتمد أكيرا كيروساوا وشينوبو ها شيموتو فى كتابة السيناريو على قصتين قصيرتين للأديب ريونوسوكى أكوتاجاوا ، وهما « فى البستان » و « بوابة راشو » . وهذا الإعداد مخلص تماما للأصل من حيث « الجو » والشخصيات الرئيسية والأحداث الأساسية . ولكن كاتبى السيناريو قاما بصياغة الحبكة الخاصة بهما من المادة الأدبية وقدما وجهة نظرهما الخاصة فى تصرفات الشخصيات وفى الطبيعة البشرية بصفة عامة . وكانت وسيلتهما الرئيسية فى إنجاز هذا التحويل هو إعادة بناء المكان والزمن فى النص الأدبى .

● الملخص

تحت بوابة راشومون ، وهى بوابة نصف محطمة من القرن الثانى عشر فى كيوتو ، يحتمى قس بوذى وحطاب من عاصفة ممطرة . وهما مصدومان ومنزعجان لحادث حدث مؤخراً . ويقول القس إنه لم يحدث من قبل شئ « على هذا القدر من الفظاعة » . ويعيد الحطاب رواية القصة على شخص من عامة الشعب جاء أيضا إلى البوابة ليحتمى بها من المطر المنهمر . ويبدأ الحطاب : «كان ذلك منذ ثلاثة أيام . وكنت قد توجهت إلى الجبال لأجمع الحطب ... »

الحطاب يسير خلال الغابات . وبلطته تلمع فى ضوء الشمس . ويتوقف فى دهشة عندما يلحظ قبعة إمرأة من البوص الرفيع وحجاب شفاف يتدليان من أحد فروع الأشجار وأشياء أخرى صغيرة مبعثرة حول المكان . وفجأة ينسحب الحطاب إلى الوراء فزعاً عندما يلحظ وجود جثة . ولشدة ذعره ، يجرى مبتعداً ملقيا ببلطته على الأرض .

الحطاب جالساً على ركبتيه فى فناء أحد السجون ، يدلى بشهادته لقاض لانراه : نعم لقد كان أول شخص يكتشف وجود الجثة . ويسرد الأشياء التى اكتشفها ويقسم على أنه لم يغفل شيئا منها .

ويدلى القس بشهادته فى نفس المحكمة . ويقول إنه منذ ثلاثة أيام شاهد القتيل وكان ما زال حياً . القس يسير خلال الغابات . ومن الاتجاه المقابل يقبل ساموراى يقود حصانا من لجامه . وتوجد امرأة على ظهر الحصان .

نعود إلى المحكمة ، حيث يعلن القس أنه لم يتمكن من مشاهدة وجه المرأة من خلال حجابها الشفاف ، وأن الساموارى كان يحمل سيفا وقوسا وسهاماً .

رجل الشرطة يدلى بشهادته . ويجلس بجواره تاجومارو اللص ، وهو مقيد بالحبال . ويقول رجل الشرطة للقاضى الذى لانراه ، أنه عندما قبض على اللص تاجومارو كان يحمل سيفاً كورياً وقوساً وسهاماً وأن حصانا قد ألقى به على الأرض . ويقر تاجومارو بكل فخر وكبرياء إنه قتل الساموراى منذ ثلاثة أيام .

فى الغابة ، تاجومارو نائم تحت شجرة ضخمة . ويمر عليه الساموراى والمرأة الممتطية الحصان . تاجومارو يفتح عينيه . يطيح النسيم بحجاب المرأة جانباً . «اعتقدت أننى أرى ملاكاً . وعندئذ قررت أن أحصل على هذه المرأة » . ويقترب تاجومارو من الساموراى ويخبره بأنه يحتفظ فى البستان بسيوف وخناجر ومرايا أثرية ، وإنه يرغب فى بيعها بسعر زهيد . وينصرفان معاً بينما تبقى المرأة فى الطريق .

وعندما يقترب الساموراى من البستان ، يسحب تاجومارو سيفه فجأة ويهاجمه . ويتحاربان ، ويخسر الساموراى . ويربطه تاجومارو إلى جذع شجرة ، وينطلق منتصراً خلال الغابة إلى المرأة . ويقول لها أن زوجها قد لدغه ثعبان . « لقد جعلتنى رؤيتها أشعر بالغيرة من ذلك الرجل ، وبدأت أكرهه. وأردت أن أريها كيف يبدو زوجها وهو مقيد » . ويجري تاجومارو عائداً إلى البستان ، وهو يسحب المرأة من معصمها . وعندما ترى المرأة زوجها ، تهجم على اللص بخنجرها ،

ولا تصيبه فتهجم عليه مرة أخرى . «كانت تحارب كالقطة المتوحشة» . ولكنها في النهاية ترضخ لتاجومارو ، وتسلم نفسها له .

وعندما ينهض اللص ويستعد لمغادرة البستان ، تجرى المرأة وراءه . وتقول إنه على اللص أو زوجها أن يموت ، فهى تريد أن تنتمى لمن يقتل الآخر . ويقطع اللص الحبال التى تربط الساموراى ويرد إليه سيفه . ويتقاطع سيفاهما المرة تلو الأخرى ، «أكثر من ثلاثة وعشرين مرة . لم يسبق لأحد أن تقاطع سيفه معى أكثر من عشرين مرة من قبل . ثم قتلته» ، هذا مايقوله تاجومارو .

وتهرب المرأة . ولايعثر عليها تاجومارو . فيأخذ الحصان وسيف الزوج ولكنه ينسى خنجر المرأة . «كانت هذه أكبر غلطة ارتكبتها» .

عند البوابة ، مازال المطر ينهمر . يروى القس للرجل العادى أنه رأى المرأة فى فناء السجن وأنها لم تكن عنيدة أو صلبة الرأى كما وصفها تاجومارو . بل كانت على النقيض يائسة وخنوعة .

وفى الفناء ، تدلى المرأة بشهادتها . وتقول والدموع تملأ عينيها ، أن اللص بعد أن استغل وضعها ، سخر من زوجها وأخذ سيفه وانصرف ..

تسرع المرأة إلى زوجها . وترقد عند قدميه وهى تبكى . وينظر إليها الساموراي ببرود وسخرية ، وهو يحتقرها . وتقطع حباله بخنجرها وتطلب منه أن يقتلها بدلاً من أن يعاملها بكراهية . وهى تصرخ وتتوسل ، ولكن بلا جدوى . ويبلغ بها اليأس فترفع خنجرها فوق الساموراى .

وفى الفناء ، تقول المرأة أنه أغمى عليها عند هذه اللحظة ، وعندما فتحت عينيها بعد ذلك ، كان الخنجر فى صدر زوجها .

ويستمر المطر بينما يتداول الرجال الثلاثة تحت بوابة راشومون . والقصة تحير الرجل العادى . ويخبره القس بأن هناك أيضا رواية الزوج الخاصة بهذه الجريمة ، والتى تم إبلاغها عن طريق وسيط .

والوسيط امرأة ، ترقص بجنون فى مهب الريح . وفى الخلف نرى القس والحطاب . ومن خلال فمها يصلنا صوت الساموارى الميت . «بعد أن اعتدى اللص على زوجتى ... حاول أن يلاطفها» .

فى البستان ، يطلب تاجومارو من المرأة أن تذهب معه لأنه يحبها. وهى تريد منه أن يقتل زوجها أولاً . وكلماتها تصدم اللص ، فيلقيها أرضا ويضغط عليها بقدمه لكى تبقى على الأرض . ويقوم اللص بسؤال الزوج عما يفعل بها . يقتلها ؟ أم يصفح عنها ؟ ويقول الساموراى : « من أجل هذه الكلمات أكاد أصفح عن اللص » . وتتمكن المرأة من تخليص نفسها والهرب داخل الغابة . ويحاول تاجومارو اللحاق بها ولكنه لا يتمكن من ذلك . ويعود إلى الساموراى ويقطع الحبال التى توثقه ، وينصرف .

ويبكى الساموارى . ويلحظ وجود خنجر المرأة على الأرض ، فيلتقطه ، ويرفعه عاليا فوق رأسه ، ويغرسه بقوة فى صدره . « إننى أرقد هادئا فى هذا الصمت ... ثم تمسك يد شخص ما بالخنجر وتسحبه خارج صدرى » .

تحت بوابة راشومون ، يحتج الحطاب .. لم يكن هناك أى خنجر عندما عثر على الجثة . ويصر على أن الساموارى قد قتل بطعنة سيف. ويتهم الرجل العادى الحطاب بأنه شاهد الحدث جميعه ولكنه لم يدل بشهادته . ويفسر الحطاب ذلك بأنه ببساطة لايريد أن يتورط مع رجال الشرطة .. أما الآن فإنه سيقول الحقيقة ..

فى البستان ، تقطع المرأة الحبل الذى يربط زوجها وتسقط على الأرض باكية بين الساموراى واللص . ويطلب منها تاجومارو أن تذهب معه . وإذا وافقت ، فإنه سيتزوجها ويفعل كل ماتريده ، حتى لو طلبت منه ألا يستمر كلص . وتقول المرأة إنه ليس عليها هى أن تقرر ، بل على الرجال فقط أن يتخذوا مثل هذا القرار . ويمسك اللص بسيفه ، ولكن الساموراى يرفض أن يخاطر بحياته من أجل «عاهرة لا حياء لها» . ويبدى دهشته لأنها لا تقتل نفسها . ويقدم المرأة إلى اللص،

ولكن تاجومارو بدوره ينظر إلى المرأة الآن بقدر من الشك . ويستعد للانصراف ولايريد من المرأة أن تتبعه . وتنهار المرأة باكية . ويؤنبها الساموراى على بكائها ، ولكن تاجومارو يدافع عنها : « لا تقدر النساء على عدم البكاء . إنهن ضعيفات بطبيعتهن » . وتنفجر المرأة الآن فى ضحك هستيرى . وتتهم الرجلين بالضعف والجبن لرفضهما القتال من أجلها . « لا يتم الفوز بالمرأة إلا بقوة السيف » . ويبدأ الرجلان مبارزة حرجة وهما متضرران . وبعد عدة تقاطعات بالسيوف يحصر اللص الساموراى فى أحد الأركان . ويصيح الساموراى ملتمساً الإبقاء على حياته ، ولكن تاجومارو يرفع سيفه ويقتله . وتهرب المرأة داخل الغابة . ويجرى تاجومارو وراءها ولكنه يتعثر ويقع . وهو الآن متسخ ومرهق ومرتبك .

والمطر لايتوقف . وتحت بوابة راشومون يفحص الرجل العادى مدى دقة رواية الحطاب . ويدّعى الحطاب أنه لا يكذب أبداً . ويشكو القس من أن الرجال لم يعودوا يثقون فى بعضهم البعض . وفجأة يسمعون بكاء طفل . ويسرع الرجل العادى إلى مؤخرة البوابة حيث يجد طفلاً لقيطاً . فينحنى فوقه ويبدأ فى خلع ملابسه . ويدهش القس والحطاب لهذا التصرف . ويسحب القس الطفل بعيداً عن الرجل العادى. ويتهم الحطاب الرجل العادى بأنه أنانى وشرير . والرجل العادى بدوره يتهم الحطاب بنفس الاتهام . ويستنتج الرجل العادى أن الحطاب هو الذى سرق خنجر المرأة الثمين ، الذى اختفى من مكان الجريمة . ويعترف الحطاب بذنبه لأنه يلتزم الصمت . ومن الواضح أنه يحس بالخجل . وينظر القس لما يدور حوله فى عدم رضا ، ويضحك الرجل العادى ويغادر المكان ومايزال المطر ينهمر .

ويقل المطر شيئا فشيئا ثم يتوقف . ويحاول الحطاب أن يأخذ الطفل من القس ، ولكن القس يقاومه ، معتقداً أن الحطاب لاينوى سوى سرقة ماتبقى للطفل من ثياب . وينفى الحطاب هذه التهمة وقد أحس بالطعنة فى صميم قلبه . ويقول للقس : « لدى ستة أطفال ، ولن يتسبب طفل آخر فى أى صعوبة أو مشكلة » . ويأخذ الحطاب الطفل . ويعتذر القس عن عدم ثقته فى الحطاب . ويغادر الحطاب بوابة راشومون والطفل بين يديه .

نجد فى السيناريو ، أن اللص والمرأة والساموراى يدّعون ارتكاب الجريمة ، والقارئ مقتنع بشهادة كل منهم . وهناك اثنان منهم على الأقل يكذبان ، وربما الثلاثة معاً ، لوكان شخص آخر هو الذى قتل الساموراى . وعلى كل حال ، فلا أحد منهم يكذب لكى يهرب من العقاب : ففيلم « راشومون » ليس فيلما بوليسياً .

والحبكة الرئيسية فى السيناريو تقترب من تلك فى قصة أكوتاجاوا القصيرة « فى البستان » .. نفس الاغتصاب وجريمة القتل .. نفس المثلث : الساموراى وزوجته واللص .. ونفس الادعاءات المتضاربة بأن كلا منهم هو القاتل . وتتكون القصة القصيرة الأصلية من شهادات واعترافات سبع شخصيات .. سبعة أحاديث كل منها لشخص واحد (مونولوج) يتبع كل منها الآخر .. إذ يشهد الحطاب أولا ، ثم القس البوذى المسافر ، ثم رجل الشرطة ، ثم والدة المرأة ، ثم اللص ، ثم المرأة ، وأخير الساموراى القتيل .

ويضم السيناريو بعض التعديلات عن قصة « فى البستان » بعضها أقل أهمية وبعضها أكثر أهمية . فمثلا ، فى السيناريو ، تم حذف أم المرأة . بينما فى القصة ، تشهد الأم بأن ابنتها وزوجها كانا زوجين صالحين ، وأن الساموراى لم يكن أبداً يستفز أو يعادى أحداً ، وأن ابنتها « الجميلة المليئة بالحيوية » نقية دائما ومخلصة . ولم تكن هذه المعلومات وهذه الأوصاف للشخصيتين مطلوبة للحبكة ، ولهذا تم استبعادها من السيناريو .

وفى قصة « فى البستان » تعترف زوجة الساموراى بأنها « طعنته بالسيف الصغير فى صدره من خلال الكيمونو ذى اللون الأرجوانى » . أما فى السيناريو ، فقد طعنت الساموراى وهى فاقدة لوعيها ، مما يجعل الحبكة أكثر غموضاً .

وفى القصة القصيرة ، قام اللص بسد فم الساموراى بأوراق شجر البامبو ليمنعه من الصياح . أما فى السيناريو فقد تم استبعاد هذه التفصيلة ، لأن هذا المنظر سيكون من الناحية المرئية مبتذلاً وطبيعياً . ولم يكن ليتفق مع باقى الفيلم من ناحية الأسلوب .

وفى القصة ، لم يعثر الحطاب إلاعلى حبل ومشط عند أسفل الشجرة . أما فى السيناريو ، فقد وجد « قبعة امرأة من البوص الرفيع وحجاب شفاف يتدليان من

أحد فروع الأشجار قريباً من الأرض ، ، وقبعة رجل بعد مسافة قليلة ، ثم جزءاً من حبل ، وبعد ذلك حافظة لتعويذة . والسبب وراء هذه الإضافات واضح ، فكل جزء منها يثير مزيداً من الاهتمام ومزيداً من التشويق . وكل هذه الأجزاء إذا جمعناها معاً تشكل حياة ثابتة يحكى كل منها شيئا عن صاحبه .

وهناك إضافات وحذوفات أخرى فى السيناريو تقل فى أهميتها عن هذا ولكن ما غيرَ الحبكة إلى أقصى حد هو إضافة شخص جديد ، هو الرجل العادى : إنه يظهر فى البداية وكأنما حملته الريح إلينا ، ، ينثر ماء المطر حوله وهو يخوض فى تجمعاته ، ، ويغطى رأسه بخرقة ، ثم يختفى فى النهاية داخل المطر المنهمر .

والرجل العادى هنا من خارج الحدث ، فهو الشخص الوحيد من بين الشخصيات الثمانية فى ، راشومون ، كيروساوا ، الذى لايرتبط بأحداث ، فى البستان ، . وعندما يلحظ أن القس والحطاب منزعجين من شئ ما يريد أن يستمع إلى قصتهما من باب التسلية وانتظاراً لانتهاء عاصفة المطر . وبسبب هذا الرجل العادى يبدأ القس والحطاب فى جمع شتات أفكارهما . والرجل العادى يجبر الحطاب على أن يروى ماشاهده فعلاً فى البستان ويستنتج أن الحطاب قد سرق الخنجر . وهو الذى يجد تفسيراً للأكاذيب : ، حسنا ، الرجال هم مجرد رجال .. وكل رجل يريد أن ينسى الأشياء التى لاتسره ، ولهذا يؤلفون الحكايات ، . وهو نفسه لا يعترض على أى كذبة ، إذا كانت كذبة تثير الاهتمام .

وعندما يبدأ الرجل العادى فى خلع ملابس الطفل اللقيط ، فإنه مقتنع بصواب تصرفه هذا ويناقش قائلاً أن شخصا آخر سيأتى ويفعل نفس الشئ . ولكنه يحتاج إلى تبرير ليقنع نفسه . فيدّعى أن والدى الطفل ، قد تمتعا بوقتهما وهما يصنعانه ، ثم يلقياه بعيداً بهذه الطريقة ، ، موحياً بأن العمل الشرير الذى قام به الوالدان ترخيص له بما يعمل . وتسبب السخرية الجريئة للرجل العادى توضيحاً للموقف وتحطم تأثير الكذب . ويرى الحطاب الآن كم تكون السرقة بغيضة ، وخاصة من شخص لاحول له مثل الطفل – أو الساموراى الميت – ويندم . ويقول بعد أن ينصرف الرجل العادى : ، أنا الشخص الذى يجب أن يخجل من نفسه ، .

ولا يوجد شئ من هذا فى قصة أكوتاجاوا القصيرة . وليس الجديد هنا هو شخصية الرجل العادى فقط ، بل كل هذا البعد الأخلاقى أيضا . إن قصة ، فى

البستان » تترك فى القارئ إحساساً بأن الحقيقة أمر نسبى ، لا يمكن معرفته ، وربما لا يكون له وجود . وتزداد فكرة الطبيعة النسبية للحقيقة فى السيناريو ، ولكن إظهار الحقيقة يصبح ممكنا ، إذ يحدث هذا فى حالة الحطاب . وفى السيناريو أيضا ، يتحول تشاؤم أكوتاجاوا إلى اعتقاد بأنه بالرغم من ضعف الإنسان واتجاهه إلى الشر ، فإن قلبه قادر على الإحساس بالعواطف النبيلة ، وبالرغم من أن الشر منتشر فى كل مكان ، فإن الخير يشق طريقة أيضا .

ويأخذ الحطاب الطفل الذى هجره والداه إلى بيته . لقد عاد التوازن بين الخير والشر . ويقول القس : « شكراً لك ، أعتقد أنه يمكننى الآن أن احتفظ بثقتى فى الناس » .

وتقديم الرجل العادى مهم أيضا لبناء الحبكة . إنه يسأل القس والحطاب عدة أسئلة : « ما هو الأمر ؟ » و « ما الذى لا يمكنك أن تفهمه ؟ » « ولماذا لا تخبرنى به ؟ » « ولماذا لا تخبر الشرطة بذلك ؟ و « ما الذى كان يفعله اللص » و « ما نوع القصة التى روتها هى ؟ » و « هل هناك شئ آخر يمكنك أن تخبرنى به ؟ » . وإن كانت أسئلة الرجل العادى بسيطة كما يبدو ، إلا أنها أصبحت القوة الفعالة فى الربط بين الأجزاء المختلفة من الأحداث . لقد قامت هذه الأسئلة بدور تسهيل الانتقال بين المواقع المختلفة باستمرار ، وبالتحرك من الماضى إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضى .

إن قصة « فى البستان » تمد كاتبى السيناريو بالجريمة الغامضة وبأغلب الشخصيات . أما إسهام قصة أكوتاجاوا الثانية ، وهى « بوابة راشو » فلا يقل أهمية بالنسبة للسيناريو ، وإن كان ذلك ليس بنفس القدر من الوضوح .

إن القصة تدور فى كيوتو فى القرن الحادى عشر ، عاصمة اليابان فى القرون الوسطى ، وقد أنهكتها الحروب والأمراض والكوارث الطبيعية . وتحت سقف راشومون نصف المحطمة والكئيبة ، وهى أكبر بوابة فى المدينة ، يحتمى خادم لأحد الساموراى من الريح والمطر . وليس له مكان يذهب إليه ، إذ أصبح سيده غير قادر على الاحتفاظ به . وتاه الخادم فى تفكيره : هل يظل أمينا ويموت من الجوع ؟ أم يصبح لصاً ويعيش ؟

واضطره برد الليلة العاصفة إلى أن يرتقى السلالم إلى البرج الذى يعلو البوابة . وأمكنه بواسطة ضوء أحد المشاعل أن يميز وجود عدة جثث ، ويميز أيضا وجود امرأة عجوز واهنة بين الجثث راكعة أمام جثة امرأة شعرها طويل وكانت العجوز تنزع شعر الجثة خصلة وراء خصلة . وانتاب الخادم فزع شديد ونفور مما رآه . إنه يفضل الموت على السرقة ، وخاصة السرقة من الموتى .. وهذا ما يقابل أحاسيس الحطاب فى سيناريو « راشومون » وهو يشاهد الرجل العادى وهو « ينحنى فوق الطفل ويبدأ فى خلع ملابسه » .

ووضع الخادم حد سيفه « أمام أنفها مباشرة » ، وطلب من المرأة العجوز تفسيرا. فردت عليه وهى ترتعد خوفا أنها تفعل هذا لكى تعيش . إنها ستصنع باروكة من هذه الخصلات ثم تبيعها . إن المرأة الميتة لم تكن سليمه التصرفات أيضا .. لقد اعتادت أن تبيع الثعابين المجففة قائلة إنها أسماك مجففة .. « ولو لم تكن تفعل ذلك لماتت من الجوع » . إنه نفس المنطق اللا أخلاقى الذى يدعم تفكير الرجل العادى فى سيناريو « راشومون » .

ويصف أكوتاجاوا كيف أن الخادم ، وهو يستمع إلى المرأة العجوز ، كان مستعداً لكى يصبح لصاً . وأمسك بالمرأة العجوز من رقبتها وأخبرها أنه سيسرقها لكى يعيش . « ونزع ثيابها عن جسمها وألقى بها بقسوة بين الجثث ، وقاومت وحاولت أن تتعلق برجله » . وبعد أن وضع الخادم ملابسها تحت ذراعه « أسرع يهبط السلالم شديدة الانحدار إلى أعماق الليل » . ويوازى هذا الحدث ما يفعله الرجل العادى فى سيناريو « راشومون » عندما ينصرف ومعه ملابس الطفل .. « ويبدأ الطفل فى الصراخ . ويتطلع إليه الرجل العادى ثم يستدير ضاحكا ليذهب .. بعيداً تحت الأمطار » .

وبجانب النماذج النفسية فى القصة التى تم تطبيقها فى السيناريو ، نجد أيضا صور البوابة والمطر والتى كان لها أثر قوى . ويصف أكوتاجاوا كيف « كانت الذئاب وبعض الحيوانات المتوحشة الأخرى تتخذ أوكارها فى أطلال البوابة ، كما أن بعض اللصوص والسارقين اتخذوا مقرهم هناك أيضا . وهكذا أصبح من المعتاد إحضار الجثث التى لم يطالب أحد بها إلى هذه البوابة وتركها هناك . وكانت هذه البوابة تمتلئ بالأشباح عندما يحل الظلام بحيث لم يكن أحد يجرؤ على الاقتراب

منها . وفى هذه القصة ذات الصفحات الخمس ، يذكر أكوتاجاوا هطول الأمطار أكثر من عشرمرات .. قسوتها وصوتها وبردها واستمرارها الذى لايتوقف . ويكثف السيناريو هذا المنظر الأسطورى للسماء وهى تفرغ ما فيها من أمطار ولخراب البوابة ودمارها وهجرها ، ولكنه يجعل صورة بوابة راشومون أكثر إيجازا .. فلا حيوانات ولا جثث ، بل مجرد الحطام الجبار تحت الأمطار الغزيرة التى لا ترحم .

وتدور الأحداث فى السيناريو فى ثلاثة مواقع : البوابة ، والفناء ، والبستان . ونجد ، على النقيض من البوابة ، أن الفناء لم يصفه اكوتاجاوا على الإطلاق . وهو يذكره بطريق غير مباشر فقط . وبالمثل ، نجد فى السيناريو ملاحظات قليلة فقط عن حائط فناء المحاكمة وعن الأرضية الرملية فى الداخل . إلا أن هذه اللمسات القليلة المتفرقة فى السيناريو تجعل من المكان واقعاً . وفى الفيلم ، يبدو الفناء خاويا إلا من خط أفقى لانهاية له ، عبارة عن حافة الحائط . لا توجد أى تفاصيل تبعد الانتباه عن الإدلاء بالشهادة . كما وصف أكوتاجاوا البستان أيضا فى مرات قليلة ، وذلك إما فى ملحوظات قصيرة .. «بستان .. من شجر البامبو وشجر الأرز» ، وإما فى صورة شاعرية .. «ويقل الضوء تدريجياً ويضعف ، حتى يضيع شجر البامبو والأرز عن الأنظار» . وفى السيناريو نرى المكان دائماً .. « طريق يلتوى داخل بستان البامبو » و « غدير صغير » و « تل » و « الشجيرات » و «السماء والأشجار» و « يتسلل ضوء الشمس المبهر إلى فروع الأشجار » ويجرى اللص « خلال بعض الغابات » ، ويسير الحطاب « خلال غابات كثيفة »، يجرى رجل الشرطة « على شاطئ » النهر ، وتغمس المرأة « يدها فى الماء » فى «غدير صغير» . (وكما نلاحظ ، فإن المكان دائما فى كل السيناريوهات محدد وملموس) .

ولكل من الأماكن الثلاثة فى سيناريو « راشومون » صورة مميزة ، وجو خاص ، ونسيج معين . فالبوابة الضخمة الكئيبة تحيط بها الأمطار الغزيرة . وفى البستان كثافة من الأشجار ، أضواء وظلال ، وتوتر عاطفى . أما الفناء فأرضه عارية وله حائط بسيط أبيض اللون .

ومن بين المناظر التسعة والعشرين التى يتكون منها السيناريو ، يدور خمسة منها عند البوابة ، وعشرة داخل البستان ، واثنا عشر فى الفناء . وهناك منظران قصيران فقط يختلفان فى نسيجهما .. شاطئ النهر ، حيث يقبض رجل الشرطة على اللص ، والبحيرة ، حيث تريد المرأة أن تغرق نفسها .

أما عن كيف يتمكن السيناريو من تنشيط الحيز الثابت للقصتين القصيرتين بالتقطيع بين الأنسجة الثلاثة ، فهذا مايمكننا أن نراه من خلال الرسم التالى . مع ملاحظة أن شكل ⌂ يمثل البوابة ، وشكل ♣ يمثل البستان ، وشكل ⊟ يمثل الفناء، وشكل ≈ يمثل شاطئ النهر ، وشكل ○ يمثل البحيرة .

لاحظ التغييرات الدائمة فى الموقع : من الأحاسيس القوية فى البستان ، إلى الفراغ الوقور فى الفناء ، إلى جو البوابة الكئيبة . ويزيد هذ الانتقال من حب الاستطلاع ، لا من حيث من الذى قتل الساموراى ، بقدر ما هو عن الدوافع المتضاربة وسلوك الشخصيات الذى لا تفسير له ، وهو المصدر الرئيسى للتوتر فى فيلم « راشومون » . لماذا تدعى المرأة أنها مذنبة مادامت لم تطعن زوجها ؟ وإذا كانت قد طعنته ، فلماذا خاطرت بحياتها من أجله عندما هاجمت اللص ؟ واللص المشهور بأعماله الوحشية ، يعترف بالجريمة ببساطة . هل هذا الاعتراف يعنى أنه رجل أمين ؟ وإذا لم يكن قد قتل الساموراى ، فلماذا يطالب بالعقاب لنفسه ؟ بدواعى الشرف ؟ وبالنسبة للساموراى الميت ، ما الذى يقلق راحته الأبدية ؟ وإذا لم يكن قد انتحر ، فما الذى يدعوه الآن لتأليف القصة التى رواها ؟ ونجد على النقيض من الشخصيات الأخرى ، أن الحطاب يريد أن يخفى ما فعله لأنه يخشى رجال الشرطة . ومع ذلك فهو يود أن يعتبر نفسه أكثر نبلاً مما هو فى الواقع .

وبتجميع لحظات الدراما المختلفة ، وبعقد المقارنات ، وبالملاحظه ، وبالانتقال من رؤية إلى أخرى ، وبتصديقها كلها ، ثم الشك فيها كلها ، نصل إلى نفس النتيجة التى استنبطها كيروساوا فى مذكراته : « إن البشر لا يقدرون على أن يكونوا أمناء مع أنفسهم عن أنفسهم . إنهم لا يقدرون أن يتحدثوا عن أنفسهم دون تزييف . وهذا السيناريو يصور مثل هؤلاء البشر .. ذلك النوع من البشر الذين لا يمكنهم أن يعيشوا دون أن يكذبوا ، لكى يشعروا أنهم أفضل مما هم فى الواقع» .

وقصة أى سيناريو ، مثل قصة أى رواية ، هى مجموعة الأحداث فى ترتيبها الزمنى . والقصة فى سيناريو « راشومون » تتكشف كما يلى :

١ – الساموراى وزوجته يمران فى طريقهما على القس .

٢ – اللص يراهما .

٣ – يحدث الاغتصاب .

٤ – يتم قتل الساموراى .

٥ – رجل الشرطة يقبض على اللص .

٦ – الشهود والمشتركون فى الدراما يدلون بشهاداتهم فى الفناء .

٧ – القس والحطاب يحتميان تحت البوابة .

٨ – يقابلان الرجل العادى ويناقشون الأحداث التى تمت فى الفناء صباح نفس اليوم ، منذ ساعات قليلة .

٩ – يسمعون صياح الطفل اللقيط .

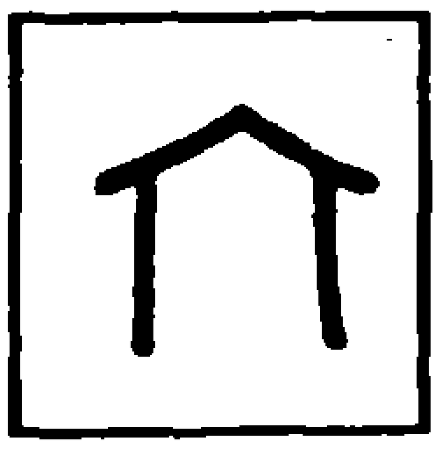
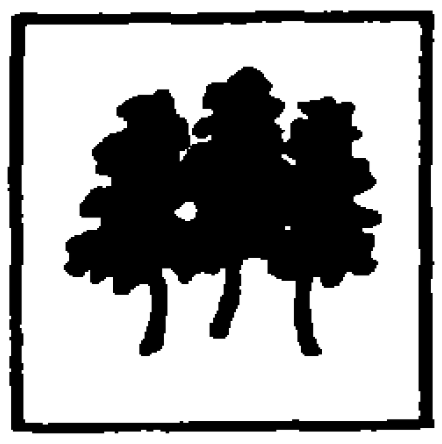
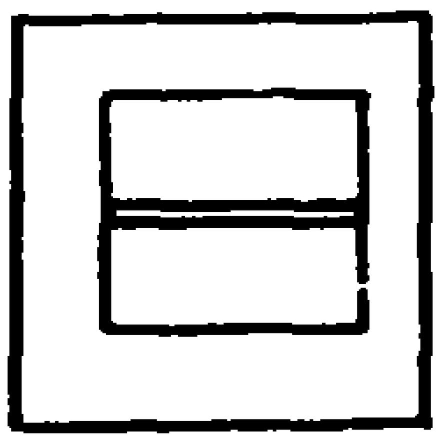
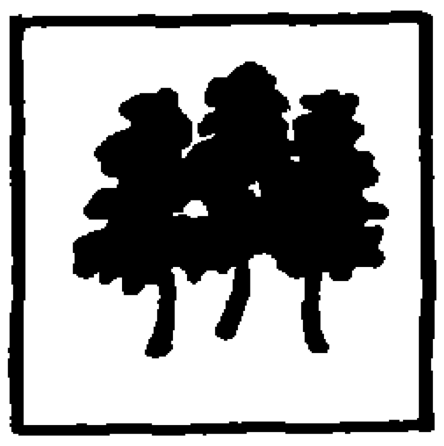
١٠ – الرجل العادى يسرق ثياب الطفل وينصرف .

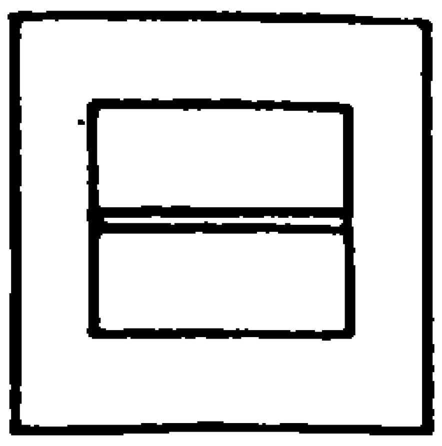
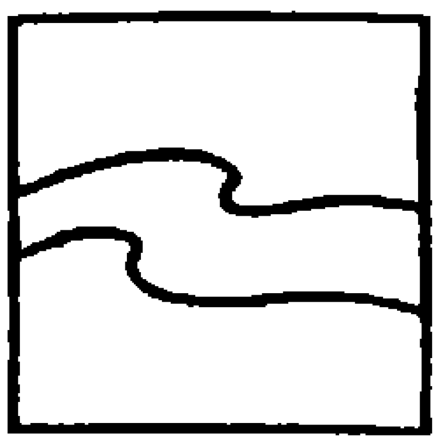
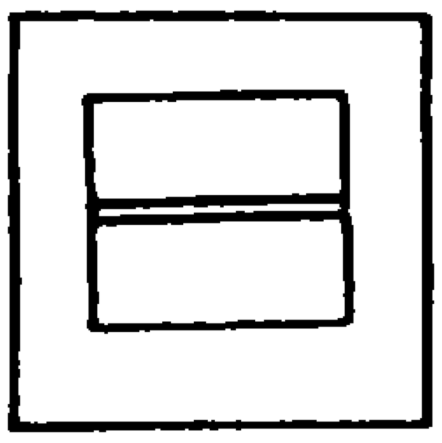
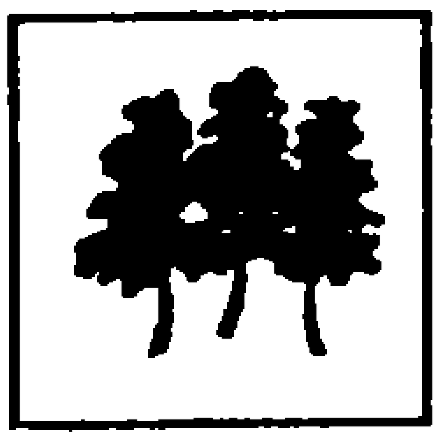
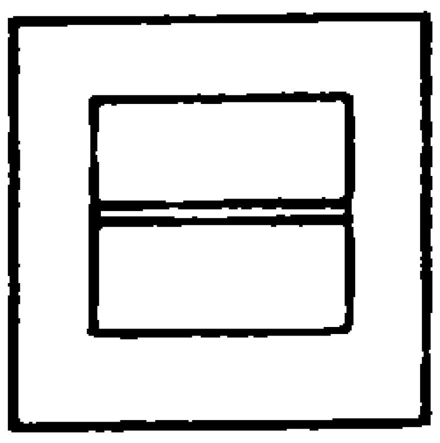
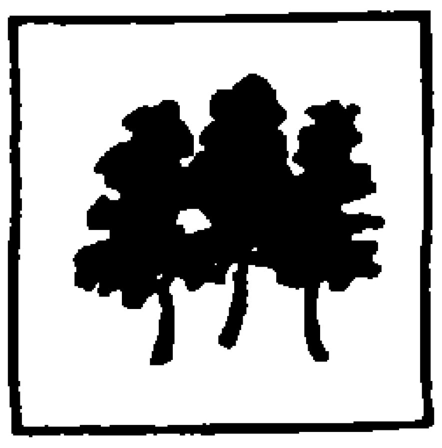
١١ – الحطاب يأخذ الطفل ليضمه إلى عائلته .

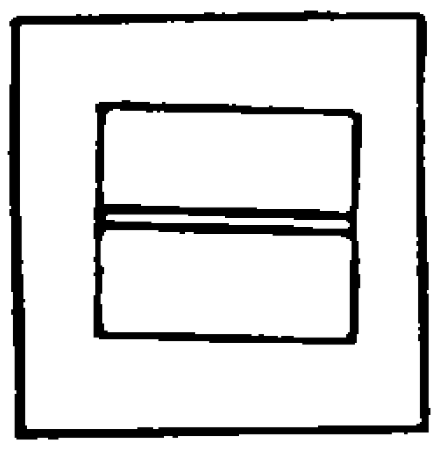
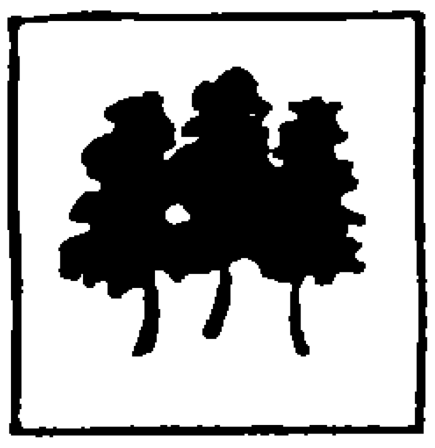
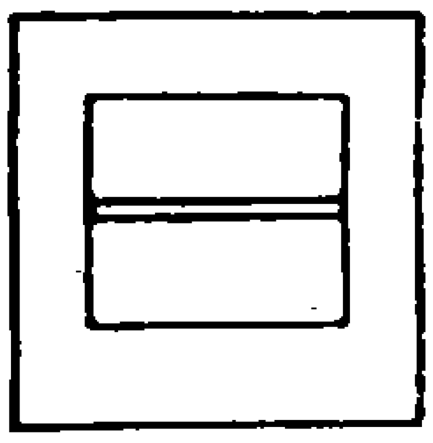
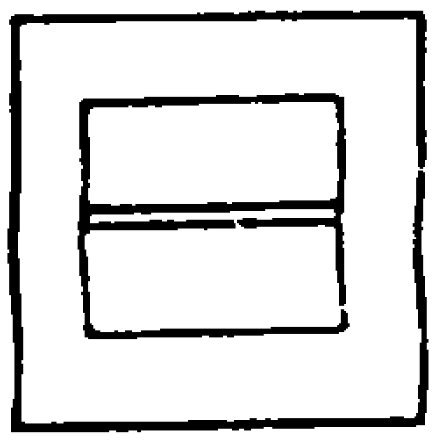
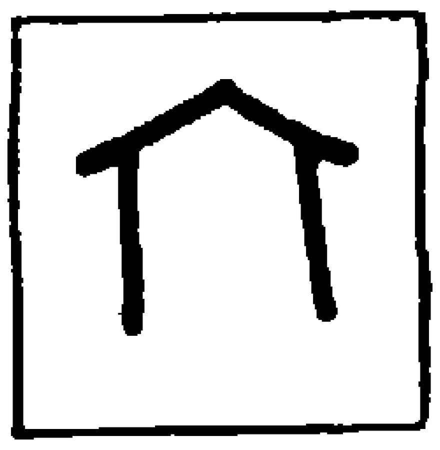
وهكذا تكشف القصة أولاً ، عن كل ماحدث فى البستان ، وثانيا ، عن أحداث الفناء ، وثالثا ، عما حدث تحت بوابة راشو . **وامتداد القصة** ثلاثة أيام . تقاس من أول نقطة إلى آخر نقطة حسب الترتيب الزمنى .. منذ أن قابل القس الزوجين وإلى أن يغادر الحطاب بوابة راشو ومعه الطفل .

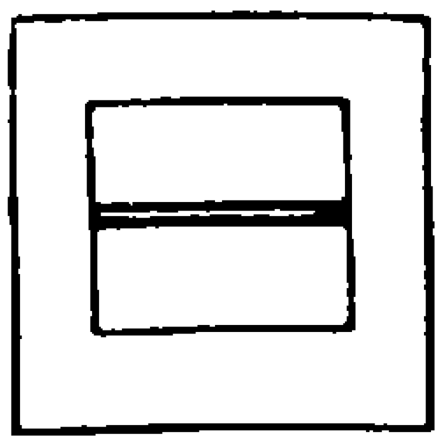
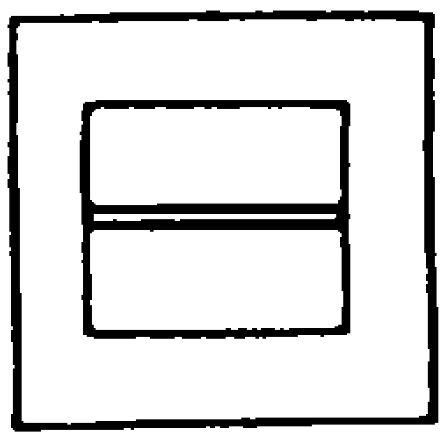
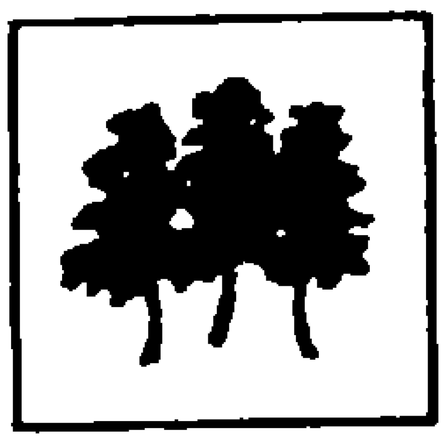
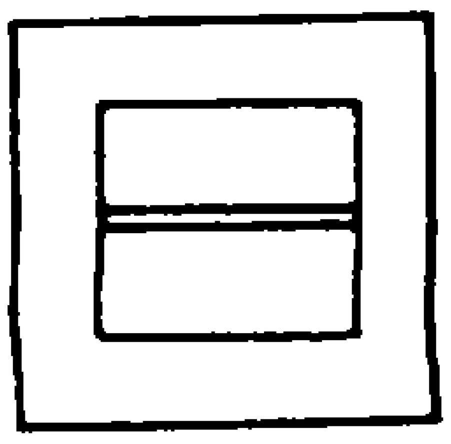
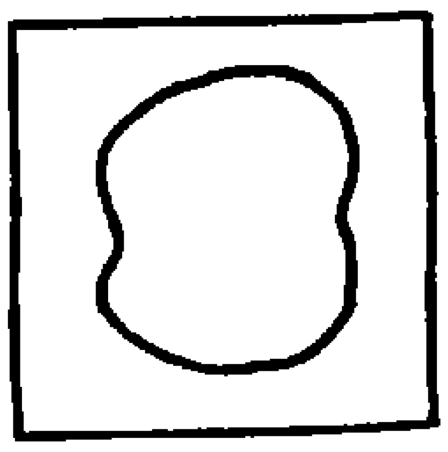
وتقوم **الحبكة** بترتيب أحداث القصة فى أفضل وسيلة معبرة . ففى « راشومون » تختلف الحبكة مع التتابع الزمنى للقصة وتطور ترتيباً زمنياً خاصاً بها . ونجد أن **امتداد الحبكة** يختلف عن امتداد القصة ، إنه أقصر كثيراً .

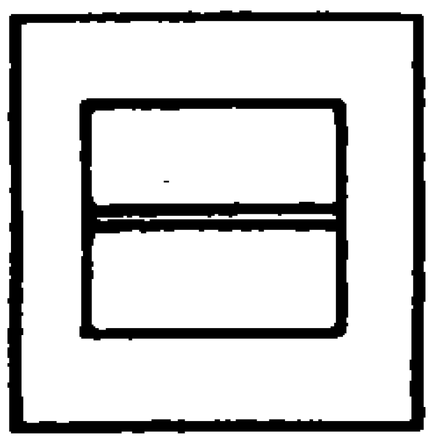
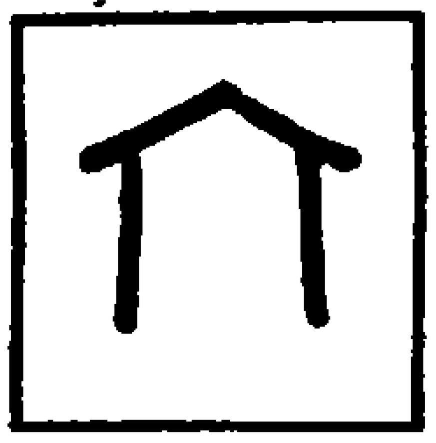
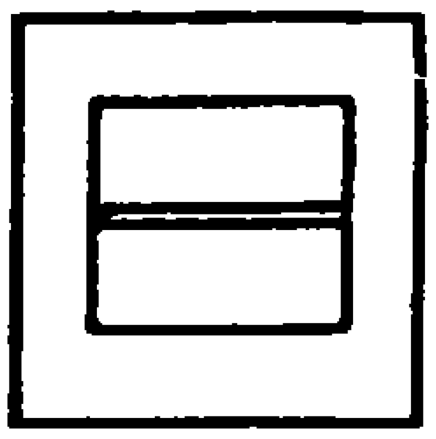
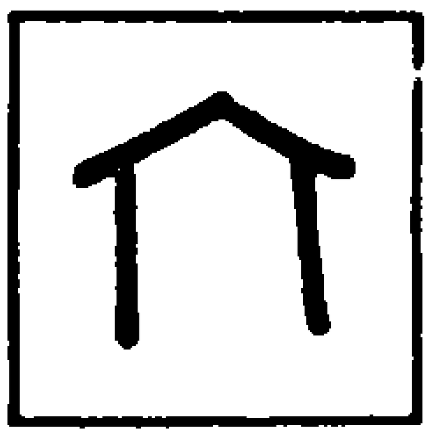
لاحظ فى الشكل التالى للمناظر التسعة والعشرين ، كيف أن الترتيب الزمنى للحبكة قد أعاد البناء بالكامل ، وكيف أنه أصبح أكثر فاعلية ونشاطاً . ويوضح الشكل التغييرات المستمرة فى الموقع ، ويصف الحركة ، ويحدد وقت حدوث كل حدث .

١		القس والحطاب والرجل العادى تحت بوابة راشومون . يبدأ الحطاب فى رواية ما حدث منذ ثلاثة أيام فى البستان .	الوقت الحاضر
٢		الحطاب يعثر على الجثة فى الغابة	منذ ثلاثة أيام
٣		الحطاب والقس يدليان بشهادتيهما فى الفناء .	صباح اليوم الحالى
٤		القس يقابل الساموراى وزوجته فى الطريق داخل الغابة	منذ ثلاثة أيام (أول نقطة)

٥		القس ثم رجل الشـــرطة يدليـــان بشهادتيهما فى الفناء .	صباح اليوم الحالى
٦		رجل الشرطة يقبض على اللص عند شاطئ النهر	مـنـذ يـومـين
٧		رجل الشرطة واللص فى الفناء.يشهد اللص بأنه قتل الساموراى .	صباح اليوم الحالى
٨		اللص يرى الزوجين فى الغابة .	مـنـذ ثـلاثـة أيـام
٩		اللص يقول أن رؤيته للمرأة ، كانت لمحة لملاك ،	صباح اليوم الحالى
١٠		اللـص يـستدرج الســامـوراى إلـى البستان ، ويوثق رباطه فى شجـرة ، ثم يسـرع إلى الطريق لكى يخـبـر المرأة أن زوجها قد لدغه ثعبان .	مـنـذ ثـلاثـة أيـام

١١		اللص يقول فى فناء المحكمة أن منظر المرأة جعله ، يغار من الرجل. لقد بدأت أكرهه ، .	صباح اليوم الحالى
١٢		اللص والمرأة يجريان خلال الغابة . عندما ترى ما حدث لزوجها تهاجم اللص بخنجرها ثم تستسلم أخيرا .	منذ ثلاثة أيام
١٣		اللص يشهد بأنه لم يقصد قتل الساموراى .	صباح اليوم الحالى
١٤		المرأة تريد أن تتبع الرجل الفائز . يتبارز اللص مع الساموراى ، ويقبل اللص الساموراى بينما تختفى المرأة.	منذ ثلاثة أيام
١٥		فى فناء المحكمة . اللص يقول أن المرأة أصبحت كأى امرأة أخرى ، ولذلك لم يبحث عنها . وأن غلطته الرئيسية أنه نسى أمر الخنجر .	صباح اليوم الحالى
١٦		القس والحطاب والرجل العادى يناقشون ماحدث فى البستان . يقول القس أنهم شاهدوا المرأة فى فناء المحكمة .	الوقت الحاضر

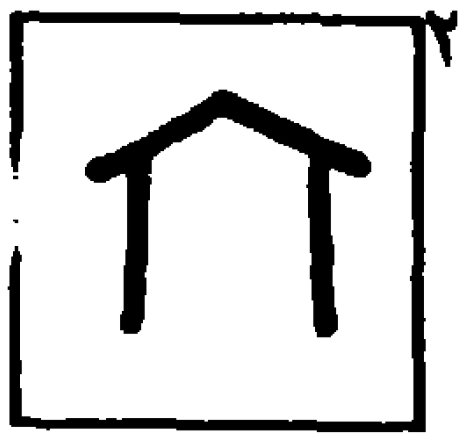
١٧		المرأة تشــهـد بأن اللص بعــد أن استغلها ترك البستان .	صباح اليوم الحالى
١٨		فى البستان . الساموراى ينظر إلى زوجته فى كراهية .	مـنـذ ثـلاثـة أيـام
١٩		فى فناء المحكمــة ، المرأة تقـول أنه لايمكنـهـا أن تنسى عـينى زوجـهـا ، وهما مليئتان بالكراهية .	صباح اليوم الحالى
٢٠		المرأة تطلب من الساموراى أن يقتلها بدلاً من أن ينظر إليــهــا بـ « هـذه النظرة » . وهى ممسكة بخنجـر فى يدها .	مـنـذ ثـلاثـة أيـام
٢١		المـرأة تشهد فى فـناء المحكمة أنه قد أغمى عليها ، وعندما فتحت عينيها، كان الخنجر فى صدر زوجها .	صباح اليوم الحالى
٢٢		بحيرة تضيئـها الشـمـس . صـوت المرأة من خارج الشاشـة تدعى أنها حاولت أن تقتل نفسها ولكنها فشلت.	مـنـذ ثـلاثـة أيـام

٢٣		فى فناء المحكمة . المرأة تسأل : «ما الذى يمكن لإمرأة بائسة مثلى أن تفعله ؟» .	صباح اليوم الحالى
٢٤		اللص والحطاب والرجل العادى يستمرون فى مناقشة أحداث البستان. يقول الرجل العادى أنه كلما زاد ما يستمع إليه كلما زادت حيرته.	الوقت الحاضر
٢٥		الساموراى الميت يدلى بشهادته من خلال وسيط ، بأن اللص بعد أن هاجم زوجته حاول أن يلاطفها .	صباح اليوم الحالى
٢٦		ينزعج اللص عندما تطلب منه المرأة أن يقتل زوجها ويستعد لمعاقبتها . تجرى المرأة بعيداً . وبعد أن ينصرف اللص من البستان يطعن الساموراى صدره بالخنجر .	منذ ثلاثة أيام
٢٧		الحطاب يحتج ويقول أن الساموراى قد قتل بالسيف . يتضح للرجل العادى أن الحطاب قد شاهد الجريمة ويلح عليه أن يخبره بكل شئ عنها .	الوقت الحاضر

٢٨

الحطــاب يــروى عــن رفــض الســـــامــوراى للمبــارزة ، من أجل إمــرأة كــهــذه ، ، ولكنه يتبارز مــع اللص بشكل مــثــيــر للشــفــقــة ، فى البستان . ويقتل اللص الساموراى . وتهرب المرأة فى الغابة .

مــنــذ ثــلاثــة أيــام

٢٩ 

الرجـــل العادى يسرق ثياب الطفل اللقــيــط ويتــرك البــوابة . ويأخــذ الحطاب النادم الطفل . يعلن القس أن الحطاب قد أعاد إليه ثقته فى الناس. ويتــرك الحطاب بوابة راشــومــون والطفل بين يديه .

الوقت الحـــاضــر
(آخر نقطة)

إذا نظرنا إلى المنظرين الأول والأخير فى الشكل ، يتضح لنا أن امتداد الحبكة هو مجرد الساعات المحدودة التى مضت تحت البوابة . وأن منظرى البستان وفناء المحكمة قد اندرجا فى الحاضر كعودة إلى أحداث سابقة (فلاش باك) . لاحظ أن الحبكة قد ركزت إمتداد القصة فى ثلاثة أيام إلى ساعات محدودة ، وأن مدة العرض قد ركزت إمتداد الحبكة إلى ٨٨ دقيقة . (وبالرغم من أن مدة العرض لفيلم « راشومون » قد تم تحديدها فى غرفة المونتاج ، حيث تم الاتفاق على تحديد طول كل لقطة بالضبط ، إلا أن خطوط الإرشاد لطول الفيلم كله ولكل جزء من أجزائه قد تم تحديدها بواسطة كيروساوا وهاشيموتو عندما كانا يطوران حبكة السيناريو) . إن لمدة العرض وامتداد الحبكة وامتداد القصة – هذه الأنواع الثلاثة من الزمن – أهمية قصوى عند كتابة أى سيناريو .

ويكشف الشكل بوضوح عن التركيب الزمنى لمناظر السيناريو . إن التتابع الزمنى للقصة يتحطم هنا إلى أجزاء ، ثم يتم وضعها معاً فى تتابع مختلف تماماً :

يبدأ المنظر الأول فى الوقت الحاضر ، وينتقل المنظر الثانى إلى الماضى منذ ثلاثة أيام ، ويدور المنظر الثالث فى صباح اليوم الحالى ، أما المنظر الرابع فيعود بنا إلى ثلاثة أيام مضت ، وهكذا .

والقفزات فى الزمن هى التى تكسب « راشومون » قوته الدرامية . ولأن جثة الساموراى تظهر (منظر ٢) قبل أن يظهر الساموراى وزوجته وهما مسافران خلال الغابة (منظر ٤) فإن المتفرجين يصبحون أكثر تيقظاً عما يكونوا عليه لو ظهرت الأحداث فى ترتيبها الزمنى . إن المتفرجين يوجهون تركيزهم على ردود أفعال الشخصيات أكثر مما يوجهونه على الأحداث نفسها ، وهذا هو ما يريده كاتبا السيناريو . ولولا ذلك ما كانا يعيدان نفس الحدث عدة مرات .

وهناك لحظات أخرى عديدة يريد فيها المؤلفان إبعاد المتفرجين عن الحدث وجذب انتباههم إلى الطبيعة البشرية بصفة عامة ، وذلك بتقديم الأجزاء فى غير تتابعها الأصلى . فمثلا ، تتم مقاطعة رواية اللص للاغتصاب والجريمة عدة مرات فى مناظر فناء المحكمة (٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥) ، مما يبعد المتفرجين عاطفيا عن مكان وزمن الدراما المرة تلو الأخرى . ويضطر المتفرجون إلى تقييم الدراما منطقياً ويتأملون فيها عن بعد .

وإذا إنتقينا مناظر البوابة على إنفراد ، كما هو مبين فى الشكل التالى ، تتضح لنا مهمة أوضاعها . إنها تحيط بدراما الاغتصاب والجريمة .. إنها تشكل بداية ونهاية السيناريو ، كما أن أحد مناظر البوابة (منظر ١٦) يحدد منتصف السيناريو .

ويركز النصف الأول من السيناريو علي التفاعل بين الأحداث في البستان والتحقيق في فناء المحكمة . وفي النصف الثاني من السيناريو يزداد ظهور مناظر البوابة فبدلا من أن تصبح مناظر البوابة مجرد مساندة لدراما البستان ، نجدها وقد

تحولت إلى دراما فى حد ذاتها . وهناك خط مواز بكل كياسة : ففى كل دراما من الاثنتين هناك ثلاثة مشاركين ، أحدهم هو الشرير (فى البستان ، اللص .. عند البوابة ، الرجل العادى) . كما أن هناك تشابه بين منظرى البوابة وفناءالمحكمة .. ففى كليهما تدور محاكمة ، ولكن المحاكمة التى تدور عند البوابة هى الأكثر نجاحاً ، فهنا وليس فى فناء المحكمة ، تتكشف الحقيقة ، إذ يستنتج الرجل العادى أن الحطاب قد سرق الخنجر ، ويندم الحطاب بصدق ويقر « أنا الشخص الذى يجب عليه أن يخجل مما فعل » .

ولقد حطمت حبكة « راشومون » الترتيب الزمنى للأحداث كما كانت مكتوبة أصلاً . ولكن استجدت وحدة أخرى بين المناظر . لقد تكونت من نسيج المكان والزمن غير المستمر وحدة فنية لها معناها . لقد أصبحت الدراما عند البوابة أمتداداً للدراما فى البستان .

ويؤدى المنظر الأخير ، الذى يتبنى فيه الحطاب الطفل ، إلى نهاية إيجابية للسيناريو جميعه . لقد استعدنا الثقة بالرحمة البشرية والتعاطف . وتوازنت الأنانية كمصدر للشر مع الخير الذى إتضح فى هذا التصرف . وفى النهاية الأخيرة للسيناريو ، يلخص القس هذا التغيير بأن يقول للحطاب أنه بفضله « اعتقد انه يمكننى الآن أن احتفظ بثقتى فى الناس » . « وينحنى كل من القس والحطاب للآخر . ويغادر الحطاب البوابة وهو يحمل الطفل ، والسماء صافيه .. مشمسة » . لقد أضاف كيروساوا وهاشيموتو فى تحويلهما للعمل الأدبى تعبير « السماء المشمسة » رمزاً للأمل والطيبة ، إلى عالم القصص القصيرة لأكوتاجاوا الكئيبة والخالية من الأمل .

٧

التفاصيل والأفكار وتفسيرات المخرج

« فيريديانا » (١٩٦١)
VIRIDIANA

إخـــراج : لويس بنويل
سيناريو : لويس بنويل وخوليو اليخاندرو

بدأ بنويل (١٩٠٠ - ١٩٨٣) حياته الفنية فى عام ١٩٢٩ عندما تعاون مع فنان إسبانى آخر فى باريس ، هو صديقه سلفادور دالى ، فى الفيلم المشهور «الكلب الأندلسى» . وكتب بنويل بعد ذلك بعدة سنوات : « قررت أن انقل جماليات الفن السيريالى إلى الشاشة . لقد وجدت أن السينما هى أفضل وسيلة للتعبير عن واقع لا يمكننا حقيقة أن نلمسه بأيدينا فى حياتنا اليومية » . لقد أوضح فيلم « الكلب الأندلسى » أسلوب بنويل كواحد من أجرأ الأساليب وأكثرها إثارة للجدل فى تاريخ السينما .

لقد أثارت أفلام هذا المخرج الكثير من الجدل لعنف ما تحويه من هجوم على المعتقدات التقليدية . وكثيراً ما تعرضت هذه الأفلام للمنع أو لمقص الرقابة ، بل وإلى الحث على مقاطعتها . وتسببت سمعة بنويل فى صعوبة حصوله على تمويل لمشروعاته ، إلى جانب العوامل الاقتصادية والسياسية الأخرى ، مما قد يفسر فترة الـ ١٤ سنة (من ١٩٣٣ إلى ١٩٤٧) التى لم يقدم فيها أى أفلام . لقد أمضى

أغلب هذه الفترة فى هوليوود حيث كان يقوم بمهمة الدوبلاج لبعض أفلام شركتى بارامونت ووارنر ، وفى نيويورك حيث كان يعمل فى أرشيف الفيلم فى متحف الفن الحديث .

وبعد الحرب العالمية الثانية ، عاد بنويل إلى إخراج الأفلام السينمائية ، وكان أغلبها فى المكسيك ، ثم انتقل بعد ذلك إلى فرنسا . وكانت هذه الأفلام ذات مسحة روائية أكثر من أفلامه المبكرة ، ولكنها كانت أيضا موجهة للتوسع فى التعبير والجرأة السينمائية . وكان بنويل يقول « أنه لم يعد من الممكن أن تصدم المتفرجين فى النصف الثانى من هذا القرن .. علينا الآن أن نصنع أفلامنا متضمنة ما نريده من تدمير وتحطيم ولكن بطريقة محببة » . وأثبت بنويل من خلال أفلامه ، ومن بينها « المنسيون » (١٩٥٠) و « نازارين » (١٩٥٩) و « حسناء النهار » (١٩٦٦) ، أن الفن السيريالى ليس مجرد هوس بموضة جديدة فى العشرينات والثلاثينات ، بل هو حركة جمالية تهم المثقفين وتناسب السينما تماماً .

وفى عام ١٩٦٠ ، أى بعد ٢٤ عاما فى المنفى ، عاد بنويل إلى وطنه إسبانيا ليخرج فيلم « فيريديانا » ، واعتبر بعض اللاجئين السياسيين أن عودته إلى إسبانيا خيانة . ولكن يمكننا أن نتصور قدر الإغراء فى المشروع المعروض عليه . لقد قدم له منتجه ميزانية سخية ، وعددا من الممثلين المحترفين ، وإن كان حشد الشحاذين الذى ظهروا فى فيلم « فيريديانا » هم شحاذون فعلا ، وبخاصة الرجل الذى قام بدور المصاب بالجذام ، كما منحه السيطرة الكاملة من الناحية الفنية .. وكلها مزايا لم يحظ بها بنويل فى أفلامه السابقة .

ونظرا لسرعته المعتادة فى عمله ، فقد صور فيلم « فيريديانا » فى شهرين . وكان قد كتب السيناريو بمساعدة صديقه خوليو أليخاندرو . وتعتمد القصة بقدر من الحرية على حياة قديس غامض ، وعلى إحدى تخيلات بنويل الجنسية المترسبة فى أعماقه .

وآثار عرض فيلم « فيريديانا » الضجة المعتادة . وتسبب فى فضيحة فورية للرقابة فى عهد فرانكو ، ومع الكنيسة الكاثوليكية أيضا . وأنتهى الأمر بمنع عرض الفيلم فى إسبانيا وفى إيطاليا ، حيث أصبح بنويل مهددا بالحبس فورا إذا ما

دخل هذه الدولة . وقد تمت مناقشة هذا الفيلم من النقاد الأوربيين والأمريكيين ، وخاصة من جانب أفكاره اللاهوتية . لقد فهم البعض فيلم « فيريديانا » على أنه يوضح عدم وجود إله ، بينما فهم البعض الآخر أنه يناقش الطريقة التى تتم بها عبادة الله . وبالرغم من هذا الخلط والارتباك فاز فيلم « فيريديانا » بالسعفة الذهبية كأحسن فيلم فى مهرجان كان السينمائى فى ذلك العام ، وكانت أول جائزة كبيرة تحظى بها السينما الإسبانية . واليوم يعتبر هذا الفيلم أحد كلاسيكيات السينما العالمية .

وزاد حب الجمهور لبنويل تدريجياً على مر الأعوام ، عندما لحقوا بأفكاره ولانت مواقفه إلى حد ما . وعندما فاز فيلمه المرح نسبياً « **سحر البورجوازية الخفى** » بجائزة الأوسكار عام ١٩٧٣ كأحسن فيلم أجنبى ، جاء هذا معبراً عن قبول بنويل وأفلامه فى أمريكا .

ولآلة التصوير عين تدرك التفاصيل بطابيعتها . ولا توجد آلة أخرى تسجل التفاصيل بحيث تترك مثل هذا القدر من الانطباع والتأثير . ويمكن لآلة التصوير أن تتحرك إلى الداخل لتقترب من صورة (لمنزل مثلا) وتزداد اقترابا حتى تختار جزءاً (نافذة مثلا) لتملأ به الشاشة كلها ، وبذا تعزله عن باقى الصورة . وأصبحت مثل هذه الحركة تقنية سينمائية أساسية ، حتى أنه يمكن القول بأن اللغة السينمائية قد ولدت عندما بدأ المخرج الأمريكى **د . و. جريفيث** تحريك آلة التصوير إلى الداخل وإلى الخارج ، وقام فى عام ١٩٠٨ بتحريكها إلى الداخل مباشرة إلى وجه البطلة فى فيلمه « **بعد عدة سنوات** » ، ومنذ ذلك الوقت ، أصبح التركيز على إحدى التفاصيل فى الصورة وسيلة قوية الأثر فى سرد القصة سينمائياً .

ويمكن للقطة القريبة أن تحول أى شئ (أو جزء من هذا الشئ) إلى تفصيلة فى الفيلم . وقد تتم اللقطة القريبة لغرض مرئى بحت ، وهذه التفصيلة تتعلق أساساً بأسلوب المخرج فى التنفيذ . ولكن أحيانا تكون اللقطة القريبة منصوصاً عليها فى السيناريو ، إنها إذاً تفصيلة تسهم فى الحبكة ، أوفى تطور الشخصية ، أو فى ما تقدمه الفكرة ، أو فى أى جمع بين هذه المبررات .

وفى فيلم « **سيئة السمعة** » ، كان مفتاح قبو الخمور عنصراً حاسماً فى حبكة الفيلم ، وتم توجيه العناية الواضحة المناسبة له فى السيناريو وفى الفيلم .

وأصبحت اللقطة القريبة للمفتاح من أقوى لحظات التشويق والتوتر فى الفيلم . ويتسلل المفتاح من يد سباستيان إلى أليشيا إلى ديفلين . ومن خلال علاقتهم بالمفتاح تزداد معرفة المتفرجين بعض الشئ بكل منهم .

ونجد فى فيلم « **الطريق** » أن اللقطة القريبة على عينى أو سفالدو ، الطفل المتخلف عقلياً والمنعزل ، ثم اللقطة القريبة المتماثلة على عينى جيلسومينا ، تكشفان بدون كلمات عن أفكار فيللينى عن التشابه بين هذين الشخصين اللذين لا يقدران على فهم العالم المحيط بهما .

وقد لايوجد مخرج آخر له مثل براعة لويس بنويل فى سرد القصة من خلال التفاصيل . وفيلم « فيريديانا » هو أفضل مثال لهذه البراعة . إن تكراره لبعض التفاصيل المحددة لايؤدى إلى إثراء الحبكة فقط ، بل يكشف أيضا عن أفكاره الخاصة عن الفن والدين والحياة والموت والإثارة الجنسية .

● الملخص

تحت إلحاح الأم رئيسة الراهبات ، تضطر فيريديانا ، الراهبة المبتدئة الشابة الإسبانية ، إلى زيارة عمها المسن السيد خايمى . فهى لم تكن أبداً على علاقة قريبة به ولم تره إلا مرات معدودة .

ويعيش السيد خايمى وحيداً فى مسكن كبير قديم . وتقوم خادمته المخلصة رامونا ، وهى شابة لها ابنة عمرها سبع أو ثمان سنوات اسمها ريتا ، برعايته خير رعاية .

وعندما تظهر فيريديانا فى مزرعة السيد خايمى ، تشعر ببرود تجاه عمها . وتخبره بصراحة بأنها كانت تفضل عدم زيارته . وتجرح السيد خايمى بصراحتها هذه . ويعلق بأنها شديدة الشبه بعمتها ، زوجته المتوفاة ، السيدة إلفيرا . ويتضح الآن أن اهتمامه بفيريديانا يصل إلى ما هو أبعد من علاقتهما العائلية .

وفى اليوم التالى ، تنطق فيريديانا بعدم موافقتها على عدم إهتمام السيد خايمى بابنه غير الشرعى جورج ، الذى كان يرعاه دائما ولكن دون أن يراه على الإطلاق . وترى فيريديانا أن عدم الاهتمام هذا عمل شرير .

وخلال الأيام القليلة التالية ، يتجسس السيد خايمى على ابنة أخيه، بمساعدة رامونا . وتخبره رامونا بأن لفيريديانا عادات غريبة فى وقت النوم : إنها تنام على الأرض ، بالرغم من توفير سرير جيد لها ، وأنها تتعبد أمام نصب صغير أعدته لنفسها من صليب وأشياء أخرى .

والسيد خايمى متعلق بعادات غريبة . وفى إحدى الامسيات وهو يحاول أن يحشر جسمه فى فستان العرس الخاص بزوجته المتوفاة ، يشد انتباهه أن يرى فيريديانا تسير وهى نائمة . فيتبعها ويراقبها وهى تلقى محتويات سلة الخياطة فى المدفأة ثم وهى تملأ السلة بالرماد الذى تلقيه على سرير عمها بجوار طرحة الزفاف الخاصة بعمتها . وعندما يخبر السيد خايمى فيريديانا بعد ذلك بتفاصيل ما فعلت أثناء نومها . تفسر هذا بأنه نذيرشؤم بالعقاب والموت .

ويحل آخر أيام زيارة فيريديانا . ويصل شغف السيد خايمى بابنة أخيه إلى حد الجنون ويريد منها أن تبقى . ويطلب من رامونا أن تساعده فتبدى إستعدادها لتنفيذ أى من رغباته . ويوجه اهتمامها إلى زجاجة بها أقراص يحتفظ بها فى أحد الدواليب .

وتغيرت أحاسيس فيريديانا نحو عمها منذ وصولها ، وهى تعترف الآن بأنه رجل طيب . والآن وقد اكتسب السيد خايمى رضا فيريديانا ، فإنه يطلب منها خدمة صغيرة قبل أن ترحل .

وتبدو فيريديانا وهى ترتدى فستان العرس الذى سبق أن ارتداه السيد خايمى من قبل ، وهى شديدة الشبه بعمتها . ويدهشها أن هذا هو مطلب عمها الأخير الذى لاضرر من ورائه . ولكن عندما تفشى رامونا بأن عمها يقصد من وراء هذا أنه يعرض عليها الزواج ، ترتعب فيريديانا وتحاول رامونا أن تهدئ من روع فيريديانا بأن تقدم لها فنجانا من القهوة ، سرعان ما تفقد وعيها بمجرد شربه .

ويضع السيد خايمى فيريديانا على سرير عمتها . وتبدو كأنها عروس عذراء وكأنها جثة فى الوقت نفسه . ويصارع ضميره ، وقد

أصبحت الآن فيريديانا فى وضع لاتملك فيه أى مقاومة ، هل يقدر على تنفيذ خطته الشريرة ؟ ويقبلها مرة ثم يتغلب على خطته متقززا ، ويسرع إلى خارج الحجرة .

وفى الصباح التالى ، ولاتزال فيريديانا فى السرير ، يفكر السيد خايمى فى خدعة ملتوية لإقناعها بالبقاء ، فيخبرها بأنه استغل غيبوبتها بالكامل فى الليلة السابقة . وتفزع فيريديانا من الفكرة . ويلجأ السيد خايمى إلى رامونا مرة أخرى لتساعده فى إقناع إبنة أخيه ، ولكن الخادمة لديها خطة خاصة بالسيد خايمى وتفضل أن تعود فيريديانا إلى الدير . وبعد ذلك يخبر السيد خايمى فيريديانا بأنه قد كذب عليها ، وأنه لم يستغل غيبوبتها . ولا تعرف فيريديانا ماذا تصدق ، وتسرع إلى خارج المنزل .

وبينما تحاول فيريديانا ركوب الأتوبيس يمنعها رجال الشرطة ويخبرونها بضرورة العودة إلى المزرعة لوجود ظرف طارئ . وعندما تصل تكتشف أن السيد خايمى قد شنق نفسه من أحد الأشجار .

وعندما تحضر الأم رئيسة الراهبات لتقديم واجب العزاء ، تخبرها فيريديانا بأنها تشعر بمسئوليتها تجاه انتحار عمها وأنها لن تعود إلى الدير . إنها سوف تستمر فى تقديم واجباتها نحو الرب بطريقتها الخاصة.

وتذهب فيريديانا إلى القرية وتجمع مجموعة من الشحاذين والعاهرات والمتشردين . وتخطط لأن تصطحبهم إلى المزرعة ليعيشوا فيها . وفى الوقت نفسه ، يصل جورج ، الابن غير الشرعى للسيد خايمى ، ومعه فتاته لوتشيا . ويبدو أن لديه خططا كبيرة للأرض التى تركها والده له ولفيريديانا . وعندما تصل فيريديانا ومعها مجموعة سيئى الحظ ، فإنها تترك انطباعاً غير عادى على ابن عمها ورفيقته .

ويتسبب وجود جورج فى توتر أعصاب رامونا ، وتسكب الحساء الذى كانت تعده للعشاء . لقد وقعت فى غرامه منذ النظرة الأولى . وتتشكك لوتشيا فى الدافع وراء عصبية رامونا ونرفزتها .

وتحت السقيفة حيث يتناول الشحاذون طعامهم ، تقوم فيريديانا بتقديم عضوين جديدين للمجموعة . وأحد هذين المنضمين مصاب بالجذام ، ويطالب باقى الشحاذين بإبعاده فوراً . ولكن فيريديانا تصر على بقائه وتطلب من الآخرين أن « يعاملوه كأخ مريض » .

وفى الحقل يصطاد المجذوم يمامة بيديه . ويقول لها : « ياعزيزتى اليمامة الجميلة » ويضعها داخل جاكتته .

ويعلن جورج أمام الجميع عدم موافقته على طريقة فيريديانا الشخصية فى عمل الخير . وفى المقابل توضح فيريديانا عدم اهتمامها بجهود جورج فى تحديث المزرعة . إلا أن كلا من الإثنين يتحمل إهتمامات الآخر لفترة قصيرة .

وتشعر لوتشيا بالغيرة من اهتمام جورج بفيريديانا وتضجر من إهماله لها ، وتترك المزرعة . وينجذب جورج فعلا تجاه فيريديانا . ولكن سرعان ما يصبح هو وراموتا عاشقين .

ويجب على فيريديانا وجورج أن يلتقيا بمحاميهما فى المدينة . ويلزمهما أيضا أن يصطحبا رامونا وابنتها ريتا معهما حتى تعرض الابنة على طبيب الأسنان . وتترك فيريديانا مفاتيحها مع الأكثر تقديراً للمسئولية من الشحاذين . ولكن بمجرد ذهابهم يقتحم الشحاذون المنزل الكبير .

ويعد الشحاذون احتفالاً ضخماً لأنفسهم ، يستخدمون فيه أفخر الأغذية والخمور والأدوات الفضية والمفارش التى يمتلكها المنزل . حتى المصاب بالجذام ينضم إليهم ، وإن كان يجلس وحده إلى مائدة صغيرة . ويمضى الجميع وقتا ممتعاً فى هذا الاحتفال .

وفجأة ينشب عراك شرير بين اثنتين من النساء وتتحطم بعض محتويات المنزل الثمينة . ويرتدى المصاب بالجذام طرحة الزفاف والمشد (كورسيه) الخاص بزوجة السيد خايمى المتوفاة ، ويدير إسطوانة « كورال هالليلويا » على الفونوغراف . ويبدأ رقص

صاخب . وعندما يسمع شحاذ ضرير بأن امرأته إينيدينا تخونه فى مكان آخر من الحجرة مع الشحاذ بوكا ، يثور فى هياج محطماً كل ما فى طريقه بعصاه . ويتوقف الاحتفال فجأة عندما يعود أصحاب المنزل.

وعندما يجد جورج الشحاذ الكسيح هوبلى فى حجرته يأمره بالخروج ، ولكن الشحاذ يواجهه بسكين فى يده . ويضرب المصاب بالجذام جورج على رأسه بزجاجة من خلفه ، فيقع فاقد الوعى . وعندما تفاجأ فيريديانا بهذا المنظر تصاب بصدمة . وتدرك رامونا أن هناك تصرفات خاطئة تحدث داخل المنزل فتأمر السائق بأن يعود بها إلى المدينة لكى تخطر رجال الشرطة .

ويوثق هوبلى فيريديانا بطريقة لا يمكنها الفكاك منها . وتستنجد بالمصاب بالجذام لكى ينقذها ، ولكنه يجد ميزة فى هذا الموقف ويتجاهل طلبها . وبدلاً من ذلك يبدأ فى ربط وثاق جورج . وتقاوم فيريديانا خصمها بشدة ، ولكن يكاد يغمى عليها عندما تلحظ أن الحبل الذى يستخدمه كحزام هو نفس الحبل الذى شنق عمها نفسه به . وعندما يستعيد جورج وعيه يعرض نقوداً على المصاب بالجذام لكى يقتل هوبلى . ويتردد المصاب بالجذام بين إغراء المال وفرصة الفوز بجسم فيريديانا لنفسه . ويمسك أخيرا بجاروف المدفأة ويوجه به ثلاث ضربات عنيفة على مؤخرة رأس هوبلى . وتصل رامونا فى هذه اللحظة ويصل معها رجال الشرطة .

ويمر بعض الوقت ، ويتم جورج تزويد المنزل بالكهرباء ، كما يطرأ تغيير كبير على فيريديانا . إنها لم تعد ترتدى ثياب الفلاحات ، بل ترتدى الآن ثيابا نسائية رقيقة . وتنظر إلى نفسها فى المرآة لأول مرة فى زهو وخيلاء . أما تاج الأشواك التى كانت تصلى أمامه فهو ملقى فى النار الآن خارج حجرتها .

وداخل المنزل الكبير تطرق فيريديانا على باب جورج لتقطع خلوته الممتعة مع رامونا . ويتأكد جورج من أن الفرصة قد سنحت

لينهى عذرية فيريديانا أخيراً . ويقودها إلى منضدة للعب الورق ، حيث كان سيبدأ اللعب مع رامونا . ولاترتاح أى من المرأتين لهذا الموقف ، ولكن جورج ينجح فى تهدئتهما .

وبينما يتعامل مع ورق اللعب ، يعلن منتصراً : « كنت أعرف دائما أنه سيأتى اليوم الذى ألعب فيه بالورق مع ابنة عمى فيريديانا » .

نجد فى بدايات السيناريو أن بنويل يرسى النموذج الذى سيتبعه فى تقديم شخصياته ، وذلك بالتركيز على أرجلهم وأقدامهم .

حديقة خاصة . لقطة قريبة لساقى ريتا الصغيرة ، القذرتين النحيفتين ، وهى تقفز الحبل . وتتحرك الساقان إلى الأمام وإلى الوراء ، ينفتحان وينضمان كالفرجار . وريتا تقفز من قدم عارية إلى الأخرى . وقريباً منها ، نرى ساقى رجل يمر وراءها . وبتراجعه إلى الوراء نرى الصدر ثم الوجه للسيد خايمى . إنه يتابع ساقى البنت الصغيرة .

وفى المنظر التالى ، عندما تصل فيريديانا ، يطور بنويل هذه الفكرة الخاصة بالأرجل والأقدام .

تحدد آلة التصوير أرجل فيريديانا والسيد خايمى ، اللذين يتحركان إلى الامام جنبا إلى جنب . ويتوقفان من آن لآخر كما يفعل الناس عادة وهم يسيرون ويتحدثون معاً . وفى البداية نسمع صوتيهما فقط . ثم تظهرهما آلة التصوير بكامل جسميهما . ونبرة الحوار طبيعية ، فيما عدا أن صوت السيد خايمى يعبر عن اهتمام واضح . أما صوتها فهو أقل تعبيراً .

السيد خايمى : كم ستبقين معنا ؟

فيريديانا : فترة قصيرة جداً ياعمى . لقد حصلت على تصريح بالبقاء لأيام معدودة .

السيد خايمى : هل كانت هناك صعوبة فى الحصول عليه ؟

فيريديانا : لا . لقد اخبرتنى الأم رئيسة الراهبات أن أحضر .

يتوقف السيد خايمى .

يتحدى بنويل هنا كل تقاليد التكوين داخل الصورة . وهو بهذا التصرف ، يُكسب تبادل الحوار الهادئ التواءة مسلية ، فبدلاً من مراقبة تعبيرات الوجه لشخصين يتحدثان مع بعضهما ، يراقب المتفرجون « تعبيرات » أقدامهما وأرجلهما من حيث الحركة والوضع والشكل .

وتتكرر فكرة « الأقدام – الأرجل » باستمرار فى فيلم « فيريديانا » : « قدما السيد خايمى تحركان ببطء دواستى الأرغن » . وعندما تخلع فيريديانا ملابسها « تظهر ساقاها فى الضوء الكامل بلونهما الأبيض وشكلهما الجميل » . ويحاول السيد خايمى أن يجبر قدميه على الدخول فى حذاء زوجته المتوفاة . وعندما تسير فيريديانا أثناء نومها ، يتأثر السيد خايمى بوضوح من منظر ساقيها العاريتين الجميلتين . وبعد يوم من العمل الشاق ، يدخل جورج قدميه فى حوض من الماء الساخن . و « شجرة ضخمة يتدلى من خلال أوراق فروعها قدما رجل » .

وبعد كل هذه الأقدام التى تمشى أو تجرى هنا وهناك ، توجد تنويعات أخرى فى هذه الفكرة : وهى الصورة المفزعة للموت .. قدما السيد خايمى وهو متدلى فى منتصف الهواء بلا حركة . إن هذه الفكرة تصل الآن إلى أقصى مدى لها .

وبعد منظر الانتحار مباشرة ، يقدم بنويل التفافة ساخرة لهذه الفكرة .. ساقا ريتا وهى تلهو بقفز الحبل تحت الشجرة . ويوضح بنويل تماماً أن هذه هى نفس الشجرة وأن هذا هو نفس الحبل الذى استخدم فى الانتحار .

وبالرغم من أن براعة المقارنة بين الأقدام والسيقان لها وقعها وإثارتها للاهتمام والفضول ، إلا أن تكرار هذه الفكرة لا دخل له فى تطور القصة فى سيناريو « فيريديانا » . ويمكن للمرء عند إعادة تلاوة السيناريو (أو الفيلم) أن يستبعد تماماً الإشارة إليها . إن بنويل يقوم باكثر من مجرد تطوير القصة ، إنه يحقنها بتفسيراته الجريئة والساخرة . إن هذا الفنان السيريالى الماكر « يناقش » مايدور فى القصة ومايدور فى مخيلته . وبتركيزه على صور الأقدام فإنه يجعل المنظور يتخذ مكان الرأس ، وبذا يرسى فكرته الطليعية : لماذا أكون تقليدياً وأحدد شخصية أى اشخص من وجهه أومن وجهها ؟

وهذه الأطراف السفلية لها تعبيراتها أيضا . إن الطريقة التى تلمس بها القدم الأرض تكشف القدر الكثير عن الشخصية . كم هى نشطة قفزات ريتا الصغيرة

إلى الوراء وإلى الأمام ، إلى الوراء وإلى الأمام . كم هى غير واثقة خطوات السيد خايمى ، وكم هى واثقة قدما جورج وهو يضعهما فى حوض الماء . إننا نرى الأرجل الأربعة للكلب المطمئن وهى تتحرك بسرعة ، ونرى الأرجل المتخبطة لنحلة تموت ، ونرى الساقين الجميلتين لفيريديانا ، ونرى الساقين الميتتين للسيد خايمى ، ونرى سيقان رجل وإمرأة من الشحاذين وهما يمارسان الجنس فى الحفلة ، وسيقانهما « تبرز من وراء أحد طرفى الكنبة . أحيانا ساقاها فوق ساقيه ، وأحيانا ساقاه فوق ساقيها » .

وهناك سبب آخر لدى بنويل يجعله يعطى الأقدام والسيقان أهمية أكثر مما يعطى للوجوه . إن الوجه يعبر عن أفكار الشخص وأحاسيسه ، بينما تكشف السيقان والأقدام عن الجانب اللاواعى والغريزى فى الشخص ، وهو كل ما ترجح كفته لدى الفنان السيريالى .

والأشياء ليست رمزية فى حد ذاتها . ولكن بنويل يمزجها بالمعانى الرمزية عندما يركز عليها ويظهرها فى السيناريو مرة ومرة أخرى . ومثال ذلك حبل عادى للقفز لاضرر منه وله مقبضان من الخشب . ويبدأ إرساء هذه الفكرة عندما يعطى السيد خايمى هذا الحبل للصغيرة ريتا لكى يشاهدها وهى تقفز . وتقول ريتا بكل براءة للسيد خايمى إنها تحب هذا الحبل لأن « له مقبضان » .

وتعود صورة العضو الجنسى للذكور لتظهر عندما تراقب فيريديانا بعد فترة خادماً يحلب بقرة فى الحظيرة . ويعرض الخادم عليها أن تجرب ذلك بنفسها .

وتسر فيريديانا للاقتراح ، ولكنها تتمنع .

فيريديانا : ولكننى لا أعرف الطريقة .

ويلح الخادم .

الخادم : سأوضح لك . أمسكى هنا .

ويمسك بإحدى الحلمات ويدعو فيريديانا لأن تتناولها فى يدها . وبعد تردد تفعل ذلك وهى خجلة . وتجلس على المقعد المنخفض الذى يدفعه الخادم نحوها . ويحمر وجهها خجلاً . وتبدأ فى جذب الحلمة ... ويتضح أن

فيريديانا تجد أن الإحساس بالحلمة فى يدها لايسرها ... وتتوقف عن هذا الصراع مع تعبير عن الامتعاض .

وفى منظر آخر تمسك فيريديانا بالمقبضين الخشبيين للحبل وهى تقفز عليه مع ريتا .

وتظهر نفس الفكرة مرة أخرى عندما يشنق السيد خايمى نفسه بالحبل . لقد اختنق لإحساسه بالذنب تجاه فيريديانا . ؛ للحبل المربوط فى فرع الشجرة مقبض خشبى . إنه حبل القفز الخاص بريتا ؛ . ونرى الحبل مرة أخرى عندما تلهو به ريتا تحت نفس الشجرة . ويحاول الخادم مونشو أن يوقفها عن لهوها ، فلا يجب أن تلعب تحت هذه الشجرة .

ويمسك بحبل القفز بوحشية ويحاول أن يأخذه منها . وتقاومه ريتا بشدة .

ريتا : إعطه لى . إنه ملكى ! .. كان السيد خايمي يحب أن يرانى وأنا أقفز به .

وأخيراً يمسك الخادم بالحبل ويلقيه بعيداً ... وينصرف . وبمجرد أن يعطى ظهره لريتا ، تلتقط الحبل وتبدأ القفز بنفس الحيوية السابقة. صورة الساقين مرة أخرى .

وبعد قليل ، يعثر هوبلى على حبل القفز ؛ ويأخذه ليربط به بنطلونه ؛ . ويظهر الحبل لآخر مرة خلال الصراع بين فيريديانا وهوبلى .

وأثناء ذلك ، وخلال العراك ، ينتهى الأمر بأن تسقط فيريديانا على السرير وفوقها هوبلى . وتحاول أن تقاومه بيديها بعنف . وتمسك يدها الحبل الذى يستخدمه هو بلى كحزام . إنه حبل القفز الخاص بريتا ، نفس الحبل الذى شنق السيد خايمى نفسه به . وعندما تلمس يدها مقبض الحبل يتجمد تعبير وجهها . وتتوقف عن العراك وتدع ذراعيها يسقطان وكأنها تستسلم . ويدير هوبلى وجهها بوحشية نحو وجهه ويقبّلها بشراهة .

والحبل بالنسبة لفيريديانا هو الرمز الشرير الذى ينذرها بقدرها الداعر الذى لا يمكنها الفرار منه ، والذى كان يطاردها طوال فترة بقائها خارج الدير .

ولنلاحظ أيضا أن حبل القفز هو الذى يربط بين أعلى نقطتين فى الفيلم من الناحية الدرامية : انتحار السيد خايمى والهجوم على فيريديانا .

وحبل القفز هنا هو ما يطلق عليه الفنانون السيرياليون « شيئا له استخدامات متعددة » . ففائدة الحبل تختلف بالنسبه لريتا ، عنها بالنسبة للسيد خايمى ، عنها بالنسبة لهوبلى ، وعنها بالنسبة لفيريديانا . إن الحبل يتحول باستمرار من مجرد شئ إلى رمز . ومقبضاه الشبيهان بالعضو الجنسى يضيفان معنى جنسى إلى جانب معانى الموت والذنب والعنف والشباب الطاهر النقى .

ويستخدم بنويل تكرار ظهور إحدى التفاصيل لكى يلقى الضوء على الشخصيات من خلال علاقتهم بنفس الشئ . ومثال ذلك ، نجد فى كل موقف يرتدى فيه شخص ما فستان الزفاف الخاص بالسيدة إلفيرا فإن هذا الفستان يكشف شيئا عن ذلك الشخص .

داخل حجرة السيد خايمى . وهو جالس أمام خزانة كبيرة للملابس خشبية مقوسة قد فتحها لتوه . ويبدو عليه التركيز إلا أن تعبير وجهه خال من أى عاطفة . وهو ينظر إلى مجموعة زى الزفاف الكاملة التى يحتفظ بها ، والتى يتضح من طريقة تفصيلها أنها التى كانت ترتديها زوجته المتوفاة السيدة إلفيرا يوم زفافها . ويخرج السيد خايمى الأجزاء المختلفة من الخزانة تدريجيا . ويحدق فى بعضها للحظة ، ولا ينظر إلى بعضها الآخر على الإطلاق . هناك الطرحة والجزء العلوى من الفستان والجزء السفلى منه وتاج من زهور صناعية برتقالية اللون ، وحذاء من الساتان .

وهو ينظر إلى بعض هذه الأشياء بشهوة . ويلقى بتاج الزهور البرتقالية على سريره . ويخلع حذاءه ويحاول أن يضع قدمه العارى فى أحد فردتى الحذاء النسائى الرقيق . ويأخذ الآن مشد (كورسيه) من الساتان له شرائط تتدلى من صدره . ومازلنا نسمع موسيقى الكورال للسيمفونية التاسعة . ويقف السيد خايمى بصعوبة والمشد بين يديه ويتجه نحو مرآته . ويسحب المشد على جسمه ويحدق فى وجهه ... وبينما هو واقف أمام المرآة يحدث

صوت مفاجئ يزعجه . فيخبئ المشد الذى كان يلفه حول جسمه بسرعة ويتجه نحو باب الحجرة .

ويصبح فستان الزفاف بالنسبة للسيد خايمى ، أحد الأشياء التى يتعلق بها بشدة ، رمزاً لانحرافه ولعدم قدرته على الهروب من خيالات الماضى .

وعندما ترتدى فيريديانا الفستان من أجل عمها ، تبدو طبيعية جداً فيه . ، وتظهر فيريديانا مرتدية فستان الزفاف الذى كان بين يدى السيد خايمى ، وتترك حجرة السيدة إلفيرا . وهى تمسك شمعدانا مضاء فى يدها . وتتقدم فيريديانا وكأنها تسير إلى محراب الكنيسة . وإن كان هذا الموقف ليس على هواها ، إلا انها تبدو متمتعه به إلى حدما ، . ويوضح الفستان جمال فيريديانا ونقاءها ، كما أنه يلمح للتغيير الذى يطرأ عليها والذى سيبرز فى نهاية الفيلم .

وينتهى الأمر بأن يرتدى المصاب بالجذام هذا الفستان فى احتفال الشحاذين.

وفى وسط الهرج يظهر المصاب بالجذام عند باب حجرة السيد خايمى مرتدياً طرحة السيدة إلفيرا ومشدها . ويبدأ فى الرقص على أنغام كورال هالليلويا . إنها رقصة متنافرة بشعة ، تتخللها حركات إسبانية وتعبيرات عن مرح تافه . ويجعلها فمه غير المناسب والخالى من الأسنان تبدو رقصة حزينة . ويخرج المصاب بالجذام ريشاً صغيراً من سترته ويلقيه حوله فى الحجرة وعلى الموجودين . وكان دخوله على هذا الشكل مفاجأة .

المصاب بالجذام وهو يلقى الريش حوله : اليمامة الصغيرة من الجنوب . اليمامة الصغيرة .

لقد أصبح فستان الزفاف الآن رمزاً غريباً للمصاب بالجذام ، إنه رجل يدنس رمز روح القدس بإلقائه ريش اليمامة من حوله . إنه جسديا غير نقى ، وشرير وقبيح المنظر ومعد للغير ، ويلوث نقاء الفستان الأبيض فى لون الثلج ، ويقدم محاكاة ساخرة لأى عروس .

وعندما ننظر إلى المصاب بالجذام وهو يرقص ، فإننا نتذكر فوراً السيد خايمى وهو يرتدى نفس الزى ، ونكتشف أنه بالرغم من ارستقراطيته وثقافته وحساسيته ، إلا أن به قدراً مما ثلاً من الإنحراف .

وتستمر حفلة الشحاذين . وتنضم إحدى النسوة إلى المصاب بالجذام . «تصيح النساء ويسخر الرجال . وسرعان ما تقف المغنية وتتجه لترقص مع المصاب بالجذام . وتنزع عنه الطرحة وتضعها حول نفسها . ويبدو الأمر وكأننا فى يوم عبادة الساحرات» . وترتدى المرأة هذه الطرحة التقليدية ، التى لا تخصها . ولكن فيريديانا فعلت نفس الشئ عندما طلب منها السيد خايمى ذلك .

وهناك تواز غير متوقع بين فيريديانا وهى تمنح نفسها لجورج بانضمامها له ولراموناً فى اللعب بالورق ، وبين « عبادة الساحرات » فى حفلة الشحاذين . وهذا التوازى يزداد إقناعاً إذا أخذنا فى الاعتبار النهاية الأصلية التى أنهى بها بنويل السيناريو ، والتى قام بتغييرها فى نهاية الأمر . وفى الصياغة الأولى ، تنضم فيريديانا إلى جورج وراموناً فى السرير . ويبدو أن بنويل يريد أن يذكر المتفرجين بأن كل شئ نسبى ، ومن الذى يكترث على أى حال ، وبأن القبح لا يقل إثارة للإهتمام عن الجمال ، وبأن الغريزة أقوى من العقل ، وبأن الحياة غير منطقية . عدم منطق مع قمة الإتقان - كما كان يقول سلفادور دالى صديق بنويل وشريكه فى التأليف فى وقت ما .

وكما أن للسيد خايمى أشياء يتعلق بها ، كذلك فيريديانا لها ما تتعلق به . وتستحوذ عليها رموز صلب المسيح تعبدها فى هدوء الليل فى عزلتها بحجرتها . وعندما يدخل عليها جورج على غير توقع لكى يراها ، تخبئ فيريديانا الصليب بسرعة ، وكذا المسامير وتاج الأشواك ، بنفس الطريقة التى يستبعد بها السيد خايمى مشد زوجته ويخفيه ، عندما يسمع فجأة فيريديانا تسير فى إحدى الليالى أثناء نومها . ويبرز بنويل هذا التوازى بوضوح بين الشخصيتين . إنها طريقته فى التعليق والتفسير بأن معتقدات فيريديانا الدينية فيها من الشر مثل ما فى خيالات السيد خايمى الجنسية . ولكل من الشخصيتين (كما يفهم المتفرجون من تفسيرات بنويل وتعليقاته) متزوج من مثل أعلى ميت . ولقد تحطم السيد خايمى بواسطة مثله الأعلى وتهرب فيريديانا بالكاد من التحطيم (كما يلح بنويل) . وبدلاً من ذلك يتحطم ما تتعلق به فى النهاية كما يوضح لنا بنويل .

ريتا الصغيرة ، وكتفاها تغطيهما البطانية القديمة التى شاهدناها عليها ، جالسة على حجر كبير بالقرب من النار . وتمسك فى يدها تاج الأشواك الذى تعتز به فيريديانا ، وتنظر إليه بفضول . وبينما هى تقلّبه تشك إصبعها وتظهر قطرة من الدماء . وتمتصها ، وبعد أن تنظر إلى تاج الأشواك بأسف تلقى به فى النار وهى تشعر بالإنفصال عنه . وسرعان ما يصبح تاج الأشواك تاجاً من نار . وتبدأ موسيقى الجاز.

ويتمكن بنويل من التغلب على أعظم معوقات صيغة كتابة السيناريو ، ألا وهى التعبير عن « صوت » كاتب السيناريو . وكاتب السيناريو يختلف عن القصّاص ، فى أنه لا يقدر على أن ينحرف عن الحبكة أو عن الحوار أو عن وصف الحدث . كما أنه ليس لكاتب السيناريو ميزة مؤلف المسرحية من حيث الحوار المسرحى وما قد يتضمنه من ميول شعرية أو مونولوجات استطرادية . ونجد من ناحية أخرى ، كما سنرى من الجزء التالى من السيناريو ، أن كاتب السيناريو يتمتع بميزة محدودة حيث يمكنه التعامل مع التفاصيل المرئية . جورج « لايزال مشغولا بمقتنيات والده قليلة القيمة . وفجأة يعثر على صليب صغير مرصع ببعض المجوهرات . ويمسك بيده اليسرى النصل الصغير الموجود فى أحد أضلاعه : إن الصليب فى الواقع عبارة عن مقبض لخنجر » . إن صوت بنويل واضح هنا ومباشر ومدمر وساخر فى جرأة .

ونجد فى فيلم « فيريديانا » أنه كثيراً ما يحدث الجمع بين الجانب الدينى والجانب الجنسى ، مع إتاحة الغلبة للجانب الجنسى . إنها العقيدة الكلاسيكية للسيرياليين أن يضعوا الغريزة فوق كل ما سواها .

وهناك عدة مناظر فى السيناريو بها تضمينات واضحة من الإنجيل . ولا تفوت بنويل أى فرصة لكى يقدم تعليقا مضحكا أو ساخراً ، وذلك بأن يعقد مقارنات وتوازيات غير متوقعة . وعلى سبيل المثال ، يطلب هوبلى من فيريديانا ، التى سيحاول بعد ذلك أن يغتصبها ، أن تجلس أمامه لكى يرسمها فى لوحة للعذراء مريم (وهو تواز ملتو للقديس لوقا المفروض أنه أول من رسم العذراء) .

وبينما تجلس أمامه فيريديانا من أجل الرسم ، تجرى حواراً مع عاهرة حامل لا تعرف من هو أبو إبنها المنتظر ولا يعنيها هذا الأمر فى شئ . لقد حول بنويل مفهوم العذراء إلى نكتة خبيثة قذرة .

وفى منظر يضم جورج ورامونا ولوتشيا نجد توازياً غريباً آخر ، مع مارتا ومارى وهما تغسلان قدمى المسيح ، فى هذه المرة .

حجرة الجلوس ليلاً . لقطة قريبة لحوض به ماء ساخن لايزال البخار يتصاعد منه . وقدما جورج فى الماء وقد رفع طرفى بنطلونه . وهو يرتدى زياً ريفيا . ويجلس على المقعد المريح الخاص بالسيد خايمى ويدخن فى إحدى بيباته . لوتشيا تجلس على مقعد منخفض أمامه وقد انتهت لتوها من دهان حذائه . وهما صامتان . وهى تنظر إليه بين آن وآخر .

لوتشيا : (من خارج الصورة) : هل أنت مرهق ؟

جورج : لقد انهكت ساقى اليوم . (يدلك رجليه . يشير إلى الحوض) . لقد أراحنى هذا تماماً .

هناك صمت . تدخل رامونا وفى يدها فوطة . تناولها لجورج ثم تنظر إلى لوتشيا ، التى تستمر فى تلميع الحذاء الذى انتهت من دهانه .

راموناً : لماذا لا تدعينى أنا افعل ذلك يا آنسة ؟

لوتشيا : لأننى عودته على عادات خاطئة .

ويبدأ جورج فى تجفيف قدميه . وتنحنى الخادمة لكى ترفع الحوض ، وتنهض وتستدير . وتتجه إلى الباب ولكنها تتوقف قبل خروجها .

يدور فى هذا المنظر تيار جنسى خفى ومسل . راموناً ولوتشيا (مارتا ومارى) تتنافسان فى الرعاية بجورج (المسيح) . بينما هو منشغل بأفكاره عن ابنة عمه فيريديانا (العذراء مريم) .

وهناك مثال آخر لفكرة من الإنجيل ، يحيلها بنويل إلى نكتة جنسية ، فى محاكاته للعشاء الأخير واللوحة الخالدة لليوناردو دافينشى ، فى نفس الوقت . ويعد

هذا المنظر من اكثر أجزاء « فيريديانا » إحكاماً وإتقانا فى تنفيذه ، سواء فى السيناريو أو فى الفيلم . ويحدث هذا المنظر خلال إحتفال الشحاذين .

بــوكـــــا : إينيدينا ستلتقط لنا صورة. وبذا سيكون لدينا تذكار.

السيد أماليو : أين آلة التصوير ؟

إينـيـــديـنـا : إنها هدية من والدىّ .

ويتجهون إلى أحد جوانب المائدة . ويتخذ المصاب بالجذام مكانه قريباً من الرجل الأعمى ، الذى يجلس فى الوسط . ويجلس الرجل الأعمى معتدلاً تماماً ويداه مفرودتان إلى الأمام وكفاه على المائدة. ويرتب الآخرون أنفسهم على جانبيه ، متخذين أوضاعاً متنوعة . وتكريماً لهذه المناسبة يصحو السيد زكويل من غيبوبته . وعندما يستعد الجميع للتصوير تقف إينيدينا أمامهم . وتوجه ظهرها ناحية آلة التصوير . وفجأة يوحى إلينا هذا المنظر بمنظر « عشاء » آخر . وترفع إينيدينا جونلتها الواسعة إلى وجهها . ويتم إلتقاط الصورة . وتنفجر ضاحكة وراء جونلتها . ويرتاح الجميع الآن من أوضاع التصوير وينفجرون فى ثرثرة بلانظام . وتدب الحياة فى المجموعة مرة أخرى ويصل الصخب إلى أقصى مداه .

لاحظ مدى علو درجة هذا المنظر . فلم يكتف الأمر بأن الشحاذين إتخذوا أوضاع المسيح وحوارييه (حيث يتخذ الرجل الأعمى وضع المسيح) بل تقوم إينيدينا بهذه الحركة البذيئة لتكثيف المحاكاة الهازئة . ومرة أخرى يؤكد بنويل المضمون الدينى بنكتة قذرة .

إن حفلة الشحاذين تصل إلى قمة الدراما فى الفيلم . وأفكار فيريديانا عن الأخوة الإنسانية والأحسان وتحسين الأخلاق ، وكل الأسباب التى لم ترغب فى العودة إلى الدير من أجل أن تخدم الرب بتحقيقها بطريقتها الخاصة ... كل هذا قد تحطم . لقد بدأت الحفلة كرغبة فى تذوق حياة الأغنياء وتناول الطعام على مائدتهم ، ثم تحولت فى البداية إلى عربدة مخمورة ، وفى النهاية إلى عبادة الساحرات ، بمصاحبة موسيقى هاندل « كورال هالليلويا » .

وبينما تمارس إينيدينا الجنس مع الشحاذ بوكا خلف الكنبة ، يبدأ الشحاذ الأعمى عشيق إينيدينا فى تحطيم كل ما حوله . ، يتمكن الغضب من الرجل الأعمى فيمسك عصاه ويواجه منضدة الاحتفال ويحطم كل ما تصل إليه عصاه بكل قوته . ويتسبب هذا فى تدمير كل محتويات المنضدة . وتنسكب الخمور والصلصات والحلوى . وبسرعة يتحول مفرش المائدة المطرز الجميل إلى أرض معركة من التحطيم . ويفزع بوكا واينيدينا ، ويخرجان من وراء الكنبة ، . وهذا المنظر حاسم تماماً بالنسبة لتطور الحبكة ، ويكشف ، على مستوى أعلى ثقافيا ، عن أهم تفسيرات بنويل وتعليقاته .. الإرضاء الوحيد الذى يمكن أن يحصل عليه الناس هو أن يطلقون العنان لغرائزهم ، ويحرروا أنفسهم من قيود المباءئ الأخلاقية والإجتماعية . ولا يوجد ما هو أكثر إثارة من عبور حدود المحظورات .

فى هذا المنظر ، ينضم صوت بنويل الراوى للقصة إلى صوت بنويل المعلق عليها . ومافعله الشحاذون للمنزل هو نفس ما فعله بنويل لتقاليد الدين والأخلاق . والشحاذون وبنويل لا يعرفون أى حدود .

٨

الحوار السينمائى

« سارقو الدراجات » (١٩٤٨)
BICYCLE THIEVES

إخــراج : فيتوريو دى سيكا
سيناريو : فيتوريو دى سيكا وسيزار زافاتينى

بدأ **فيتوريو دى سيكا** (١٩٠١ - ١٩٧٤) حياته الفنية كمخرج سينمائى فى عام ١٩٤٠ بعد أن اشتهر اسمه كممثل مسرحى وسينمائى . وكان المتفرجون الإيطاليون معجبين به ، كما كان النقاد يطلقون عليه لقب « كارى جرانت الإيطالى » . وكان ناجحاً أيضاً كمخرج مسرحى ومؤد لأغانى أفلامه . وقام بالتمثيل فى أكثر من ١٥٠ فيلما ، إيطاليا وأجنبياً ، من بينها أعمال مشهورة مثل فليم **روبرتو روسيللينى « جنرال ديللا روفير »** ، وفيلم **شارل فيدور « وداعاً للسلاح »** ، وفيلم **ماكس أوفلس « مدام دو ... »** . واستمر يمثل فى الأفلام حتى آخر أيام حياته . وكان دى سيكا يمثل أحيانا فى الأفلام التى يخرجها ، وكان غالباً ما يشترك فى كتابة سيناريوهاتها .

وأهم أفلام دى سيكا المبكرة هو « **الأطفال يراقبوننا** » (١٩٤٢) ، الذى كان بداية لتعاونه مع كاتب السيناريو **سيزار زافاتينى** . وفى منتصف الأربعينات ، بعد تحرير روما ونهاية الحرب العالمية الثانية ، قدم دى سيكا وزافاتينى فيلم « **ماسحو الأحذية** » (١٩٤٦) ، وقصته مأساوية عن إثنين من

أطفال الشوارع . وكان استقبال الفيلم سلبياً فى إيطاليا ، ولكنه أحرز نجاحاً ملحوظا فى الخارج ، وخاصة فى أمريكا . وفاز فى هوليوود بجائزة أوسكار خاصة . وبعد عامين بدأ عرض فيلم « سارقو الدراجات » الذى أصبح ، بفضل فكرته المرتبطة بالظروف الاجتماعية ، وتصويره فى أماكن فعلية ، وممثليه غير المحترفين ، أصبح من كلاسيكيات الواقعية الجديدة ، وهى الحركة الفنية والسياسية التى صاحبت الأربعينات ، وسببت لأصحابها شهرة عالمية . وعلى نفس القدر من النجاح الذى حظى به فيلم « سارقو الدراجات » جاء فيلما دى سيكا و زافاتينى « معجزة فى ميلانو » (١٩٥١) و « أمبرتو د » (١٩٥٢)

وبالرغم من أن دى سيكا إستمر فى إخراج الأفلام حتى السبعينات (« ذهب نابولى » و « أمس واليوم وغداً » و « الزواج على الطريقة الإيطالية » و « حديقة فينزى كونتينيز » و « الرحلة ») إلا أن هذه الأفلام لم تصل إلى علو القيمة التى وصلت إليها أفضل أفلامه المبكرة . ومن بين مشروعات دى سيكا الاخيرة كتابة سيناريو لفيلم عن المهاجرين الإيطاليين فى أمريكا ، كان ينوى تصويره فى بروكلين . وكان المنتظر أن يكون هذا الفيلم عبارة عن رد دى سيكا على فيلم « الأب الروحى » . ولكن المشروع لم ينفذ .. ومات دى سيكا فى عام ١٩٧٤ فى باريس يوم افتتاح عرض فيلمه « الرحلة » .

أما القصاص ورجل الدعاية وكاتب السيناريو سيزار زافاتينى (ولد عام ١٩٠٢) فكان يعاون دى سيكا طوال حياته . يقول دى سيكا : « عندما اعمل وفق إبتكارات هذه المخترع للقصص السينمائية والذى لا يتعب أبداً ، فاننى أتابع تطور الحبكة خطوة وراء خطوة .. إننى أوازن وأجرب وأناقش وأحدد كل إلتفاف أو إلتواء فى السيناريو ، ولو استغرق ذلك عدة شهور فى كل مرة . وبهذه الطريقة ، عندما نبدأ التصوير يكون الفيلم بأكمله فى مخيلتى ، بكل شخصياته وكل تفاصيله . وبعد هذا الإعداد الداخلى الطويل المنهجى والدقيق ، ينحصر العمل الفعلى للتنفيذ فى أقل القليل » . وكان زافاتينى الشخص المحورى فى حركة الواقعية الجديدة . وكان يصر على أن يكون للفيلم والفن والأدب مضمون اجتماعى ، وحقيقة تاريخية ومعالجة واقعية وأماكن مألوفة وإلتزام سياسى من جانب الفنان . كان زافاتينى ماركسيا مقتنعاً ومخلصاً . وكان فى مقالاته وخطبه يتمسك بأن الفيلم المثالى هو

الذى تنتقل فيه الحياة الواقعية إلى الشاشة مباشرة ، وأن المهمة الرئيسية للسينمائى هى أن يلاحظ الواقعية ويسجلها ، لا أن يخترعها . ومع هذا فكل مافى أفضل سيناريوهاته منظم فنياً ومخترع تماماً حتى أبسط التفاصيل . ومن بين أفضل سيناريوهات زافاتينى ماكتبه من أجل دى سيكا ، وكذلك من أجل جيوسبى دى سانتس (« روما الساعة ١١ » ١٩٥٢) ومن اجل لوتشينو فيسكونتى (« رائعة الجمال » ١٩٥١) .

وعمل زافاتينى فى الستينات بالتعاون مع ١٥ مخرج شاب فى عمل تسجيلى حول روما . كما قام بدور فعال فى الإشراف على عدد من الأفلام التى صنعت فى كوبا . ولكن زافاتينى أستاذ الابتكار المتمكن أخذ فى الخفوت مع زوال الواقعية الجديدة فى النصف الأخير من الخمسينات . فقد تحولت الواقعية الجديدة عندئذ إلى عقيدة جامدة تقف فى طريق تطور السينما الإيطالية إلى الأمام .

ولفيلم « سارقو الدراجات » أهمية خاصة لكل من دى سيكا وزافاتينى . وبمجرد الإنتهاء من تنفيذ الفيلم تنبأ زافاتينى بأن الأغنياء سوف « يرفعون أنوفهم إلى أعلى » عند مشاهدته . ولكن ماحدث هو العكس . لقد إبتهج نخبه المفكرين والأغنياء الذين يدعمون الفنون بهذا الفيلم ، بينما لم يتقبله الجمهور العام . لقد ذكر دى سيكا انه حدث ذات مرة أثناء العروض الأولى للفيلم فى روما ، أن طالب رجل من الطبقة العاملة بأن يرد المخرج له مادفعه ، أنه يطلب الترفيه لا أن يرى بؤس الحياة .

وكان دى سيكا يتذكر دائما بكل حب وحنان مراحل تنفيذ الفيلم ، والأشخاص الذين عملوا معه .. يتذكر ريتشى الذى كان يعمل حداداً فى بريدا فى حياته الفعلية ، ويتذكر بصفة خاصة برونو ، الصبى الذى يبلغ من العمر ثمانية أعوام وكان إبناً لعائلة من المهاجرين الذين إلتقى بهم المخرج بمحض الصدفة .

يوجد الحوار ضمن طبيعة الفيلم المرئية ويخضع لها . وهنا يكمن الفرق الأساسى بين المسرحية التى يكون كل التركيز فيها على الكلمات ، والفيلم الذى تكون الصورة فيه هى كل شئ . ودائما ما يتم سرد الفيلم الجيد فى صيغة مرئية . إن الجو المرئى لأى فيلم هو الذى يشكل إدراك المتفرجين للكلمات ، وغالباً ما تقوم آلة التصوير ، بأوضاعها وحركتها ، بجعل عرض الأفكار اكثر عمقاً عن أى كلام منطوق .

وهناك صفة فريدة فى الحوار السينمائى .. كلما قل كلما كان هذا أفضل .. ومع ذلك فالحوار عنصر جوهرى فى الفيلم وله أهمية خاصة عند كاتب السيناريو. إن كاتب السيناريو يصغى بعناية لكيف يتكلم الناس من مختلف المهن والطبقات الاجتماعية والمجاميع العرقية ، كما يفحص مفردات كلامهم وتعبيراتهم وطريقة نطقهم ولهجاتهم . ولكن نسبة صغيرة جداً مما يسمعه هى التى يمكنه أن يضمنها فى السيناريو دون تغيير ، لكى تصبح حواراً .

إن الحوار يختلف كثيراً عن الحديث العادى . ويندر أن تنقل جملة من الحوار العادى إلى الفيلم مباشرة . إن الزمن السينمائى مكثف ، ونفس الشئ يجب أن يحدث للحوار . يجب أن يتخلص من أى كلام عشوائى أو ثانوى أو زيادة عن الحاجة أو مشتت أو فارغ . وبالإضافة إلى ذلك فإن الشخصيات فى الأفلام لاتتكلم مع بعضها ببساطة . يجب على حوارهم أن يسهم فى الحبكة ، التى يطورها المؤلف فى إتجاه معين .

وليس من السهل إدراك أن الحوار السينمائى ، مثله مثل المونتاج والاضاءة والتمثيل ، ليس إلا مجرد إيهام بالواقع . إن الحوار تقليد للكلام اليومى فى الأسلوب والنغمة والتوقيت ، ولكن بشرط أن يتفق مع إحتياجات السيناريو ، وذلك بأن يكشف عن الشخصية أو بأن يؤكد معنى معين فى الحدث .

وبالرغم من أن كل حوار فى السيناريو مختار بعناية وموجه لهدف درامى معين ، إلا انه يجب أن يبدو بالنسبة للمتفرج واقعياً تماماً وباللغة العامية . يجب أن يعطى الحوار الجيد انطباعاً بأنه ينمو من الحدث ، وإلا فإن الإيهام بالواقع ينهار .

والإيجاز هو أحد أساسيات الحوار . والكلام الممتد والمونولوجات تعمل ضد طبيعة السينما النشطة ، إنها تبطئ الحركة . وهذا الايجاز الضرورى يرفع بدوره الصياغة التعبيرية للغة المستخدمة فى الفيلم . وليس من باب المصادفة أن بعض جمل الحوار السينمائى قد تسللت إلى كلامنا اليومى وكأنها حكم وأمثال .

وليس الحوار الجيد نتيجة للجمل المنطوقة فقط ، بل يلزم مراعاة علاقتها بالصور المرئية وكيف يسيران معا فى إنسجام . هناك قاعدة هامة تنص على أن الكلمة والصورة المرئية يجب أن تكمل كل منها الأخرى ، لا أن تكررها . وهناك

قاعدة أخرى أيضا : يجب ألا تتم تغطية نقط الضعف فى بناء السيناريو بجمل من الحوار . فبدلاً من ذلك يلزم تطوير الحدث إلى الأمام

وإذا حللنا الحوار فى سيناريو لأحد ذوى الخبرة المتمكنين فإننا نكتشف أن الأهمية الكبرى ليست للكلمات الفعلية ولكنها للمعانى المفهومة ضمنا . وفى أحد مناظر فيلم « **معجزة فى ميلانو** » ، نرى لولوتا ، وهى أم روحية من الجان ، وهى تحتضر . وفى كلمات الوداع التى تقولها لابنها الصغير الذى تحبه ، توتو ، تسأله في جدول الضرب ، كما كانت تفعل عندما كانت تعلمه مادة الحساب . ويمسك توتو يديها ودموعه تنهمر ويجيبها بمجرد الأرقام . ولكن المتفرجون يسمعون من خلال هذا الحوار ماهو أكثر : إنهم يدركون مدى حب لولوتا لتوتو وتقديرها له ، ومدى حزنه وخوفه وحبه لها . إن جفاف الأرقام هنا يفيد فى تكثيف الأحاسيس ، عن طريق التضارب . ليس المهم ما يقوله الشخص ، ولكن ما يعنيه هو المهم .

وفى حالة سيناريو « **سارقو الدراجات** » ، وهو سيناريو له حبكة سهلة وبسيطة ، يسهل علينا أن نرى كيف يتطور الحوار السينمائى ، وكيف يكشف عن الشخصيات ، وكيف يقدم المعلومات ، وكيف يحرك الحبكة إلى الأمام . إن القارئ يرى فيه أن الحوار قد يكون مباشراً أو ملتوياً أو موجزاً ، وأن آله التصوير يمكنها بطريقة غير رسمية أن تترك أثراً فى أى حوار يدور بين شخصيات الفيلم فى أى لحظة .

● الملخص

العام هو ١٩٤٦ . مجموعة من العمال العاطلين ينتظرون خارج أحد المكاتب فى موقع كئيب لمشروع إسكان حكومى فى أطراف مدينة روما . ويأمل الجميع فى الحصول على عمل . ولكن ريتشى المحظوظ الوحيد . ومهمة ريتشى التى ستبدأ فى اليوم التالى ، هى لصق الإعلانات .

ويعثر ريتشى على زوجته ماريا ، وهى تنتظر فى طابور للحصول على الماء من إحدى الحنفيات العامة . ويخبرها بأنه حصل على

وظيفة ، ولكن يلزمه لكى يؤديها أن تكون لديه دراجته . ودراجته فى محل الرهونات ، ولايوجد المال اللازم لإستردادها .

وتقرر ماريا أن ترهن آخر ما يمتلكانه من أشياء ، وهو الملاءات التى ينامان عليها والبياضات المتبقية من « جهاز » زفافها .

وفى محل الرهونات ، يسترد ريتشى وماريا الدراجة ، ويتسلم ريتشى زى العمل من مكتب الإعلانات ، ويتجهان على الدراجة إلى سكنهما سعيدين .

وعندما يصلان إلى طريق ديللا باليا ، تطلب ماريا من ريتشى أن يتوقف . وتذهب لتقابل إمرأة ما . وينتظر ريتشى خارج المبنى . وبعد فترة يطلب ريتشى من مجموعة من الأطفال أن يحرسوا دراجته ويدخل نفس المبنى .

وشقة السيدة سانتونا قارئة البخت مزدحمه بالناس . وينتزع ريتشى زوجته من هناك . وتدفع ماريا بعض النقود لقارئة البخت وينصرفان . وتوضح ماريا أن السيدة سانتونا قد تنبأت لها بان ريتشى سيحصل على وظيفة . ويتضايق ريتشى من أن زوجته يمكنها « أن تنخدع بمثل هذه السخافات » .

وفى الصباح التالى من ساعة مبكرة ، يبدأ برونو ، ابن ريتشى البالغ من العمر ١٠ سنوات ، فى تلميع الدراجة بكل حب . ويؤنب والده لأنه لم يلحظ الخبطة التى لم تكن موجودة فى الدراجة قبل أن يتركها فى محل الرهونات .

وتخبر ماريا ريتشى وهى تبتسم انه يبدو وسيما فى غطاء رأسه الجديد ، وكأنه رجل شرطة .

وينصرف ريتشى وبرونو سوياً . برونو يرتدى زى عامل مماثل لزى والده ، ويقلده وهما يستعدان للخروج . وقبل أن يغادرا البيت يغلق برونو شيش النافذة حتى لا يقلق الضوء أخاه الطفل فى نومه .

ويقود ريتشى الدراجة خلال شوارع روما وبرونو أمامه ممسكاً بمقبض القيادة . وفى محطة البنزين حيث يعمل برونو يتركه أبوه ويخبره بأنه سيعود ليلتقطه فى الساعة السابعة .

ويقوم أحد العمال بتعليم ريتشى كيف يلصق الإعلان على الحائط. ويتبعه ريتشى حاملاً وعاء الغراء . ويقول له العامل : « إذا تركت أى تجاعيد ويشاهدها المفتش ، فسوف تفصل » .

وفى طريق مزدحم ، يقف ريتشى على سلم خشبى متنقل ويحاول أن يفرد إعلاناً لريتا هيوارث . ودراجته موجودة عند أسفل السلم . ويتردد ثلاثة رجال شكلهم مريب لحظة بالقرب من الدراجة ثم يستمرون فى طريقهم . وفجأة يعود أحدهم ، وهو شاب صغير يرتدى قبعة من الجيش الألمانى ، ويقفز على دراجة ريتشى ويقودها مبتعداً . ويصيح ريتشى « ! اللص ! اللص ! » وهو يعدو خلفه . ويعترض زميلا اللص طريق ريتشى محاولين إعاقته . ولا يلتفت أحد لما يدور ويقفز ريتشى إلى إحدى السيارات المارة به شارحاً للسائق ماحدث ، ويتابع السائق الدراجة . وتبدأ المطاردة خلال حركة المرور . ولكن عندما يتمكنا أخيراً من مواجهة سائق الدراجة ، يتضح أنه الرجل الخطأ .

فى مكتب الشرطة ، يخبر ريتشى وهو مضطرب جداً تفاصيل السرقة للضابط . ولا يتأثر رجل الشرطة ويقول لريتشى « إذا كان لديك وقت ، يجب أن تبحث بنفسك » .

وعندما يتأخر المساء ، يظل برونو منتظراً والده فى محطة البنزين، ويهبط ريتشى من الأتوبيس . وهو لا يقدر على أن يخبر برونو بما حدث .

ويعد بايوكو ، صديق ريتشى ، بأن يساعده فى البحث عن دراجته غداً فى سوق ميدان فيتوريو حيث « يبيع اللصوص الدراجات بأسرع ما يمكن » .

وينتقل ريتشى وبرونو إلى ميدان فيتوريو فى سيارة بايوكو فى اليوم التالى . وفى السوق يوزعون أنفسهم ، بحيث يتجه أحدهم إلى

مكان الإطارات ويتجه الآخر إلى هياكل الدراجات . ويكون على برونو أن يبحث فى قسم الأجراس ومنفاخ الهواء . وهناك صفوف تلو صفوف من الدراجات ، إلى جانب أكوام القطع المختلفة . ولا يثمر بحثهم عن شئ . ويقررون أن ينتقلوا إلى سوق آخر .

ويترك ريتشى وبرونو السيارة ويسرعان تجاه أماكن البيع فى سوق بوابة بورتيزى . وفجأة يتعرف ريتشى على اللص وسط الزحام . إنه يدفع مبلغا من المال إلى رجل عجوز . ويندفع ريتشى نحوه صائحاً « اللص ! » . ويختفى اللص وسط الزحام ، فيتابع الأب وابنه الرجل العجوز ويواجهانه . ويتظاهر الرجل العجوز بأنه لا يعرف اللص ويهرب ملتجئاً إلى إحدى الكنائس . ويتابعه ريتشى وبرونو ، ويتمكن ريتشى من الحصول على عنوان اللص من الرجل العجوز . وهو يريد أن يصحبه الرجل العجوز ، ولكن الأخير يتمكن من الهرب . وينتقد برونو أباه لأنه ترك العجوز يهرب منه . ويقوم ريتشى وهو غاضب ومحبط بصفع ابنه . ويأمره بأن ينتظره على الكوبرى بينما يذهب هو ليبحث عن الرجل العجوز . ويتحرك برونو نحو الكوبرى ببطء وعلى مضض ، والدموع تملأ عينيه .

ويسير ريتشى على شاطئ النهر . وفجأة يسمع صيحات استغاثة .. لقد سقط شخص فى النهر . ويسرع ريتشى تجاه الكوبرى ، خشية أن يكون برونو هو الذى سقط .

برونو جالس فى هدوء عند قمة الدرج الذى يؤدى إلى الكوبرى . يلمحه ريتشى ويجرى تجاه ابنه وهو يلهث .

ويصطحب ريتشى ابنه برونو إلى المقاهى ويطلب بعض الطعام بما تبقى لديه من نقود . ويتناقش مع برونو فى حسابات العائلة وكأنه ند له . وينتهى بقوله : « كل شئ له حل ، إلا الموت » .

ويصعد ريتشى وبرونو السلالم إلى شقة قارئة البخت . ولكن تنبؤات السيدة سانتونا لا تقدم ولا تؤخر . وتقول عن الدراجة : « إما إنك ستجدها فوراً ، أو لن تجدها أبداً » .

وعندما يعودان إلى الطريق ، يكادان أن يصطدما باللص ، الذى يتعرف عليهما ويسرع إلى طريق آخر ، ثم يختفى فى مدخل بيت للدعارة .

ويتابعه ريتشى ، ومن ورائه برونو داخل البيت ويسحبه إلى الخارج . ويلتف حولهم جمع من الفقراء الغاضبين . هؤلاء هم جيران اللص . ويقف الجميع ضد ريتشى . ويهددونه بحرمانه مما هو « أكثر من الدراجة » .

وتتهم أم اللص ريتشى بأنه يضايق ابنها البرئ ويضطهده . وتنتاب اللص فجأة نوبة صرع ويسقط على الأرض . وفى أثناء ذلك يختفى برونو دون أن يلحظه أحد .

ويلتف الجمع حول ريتشى فى حالة غضب . ويكاد أحدهم أن يضربه ، ولكن برونو يعود ومعه أحد رجال الشرطة .

وتطلب أم اللص من رجل الشرطة أن يفتش شقتها . ومن الواضح أن الدراجة ليست هنا . ويخبر رجل الشرطة ريتشى بأنه ليس لديه أى إثبات .

ويسير ريتشى وابنه فى الطريق مرة أخرى بقرب الاستاديوم حيث تدور مباراة فى كرة القدم . وتوجد صفوف من الدراجات فى مكان الانتظار .

ويفكر ريتشى فى أمر ما فيرسل برونو إلى البيت ويعطيه بعض العملات لكى يركب الترام . ويعبر برونو الطريق ولكنه لا يلحق بالترام.

ويقف ريتشى بجوار دراجة مستندة إلى أحد الحوائط . وبسرعة يختطف الدراجة ويسرع بها . ولكنه لا ينجح . إذ يخرج صاحب الدراجة من إحدى البوابات صائحا « اللص ! أو قفوه ! » . ويطارد عدد من الرجال ريتشى . ويتمكن أحدهم من الإمساك بسترة ريتشى . ويفقد ريتشى توازنه ويسقط . ويزداد عدد الناس الذين يتجمعون حول ريتشى وهو « يحمى نفسه من الضربات والإهانات » .

ويفزع برونو ، وقد شاهد كل شئ ، ويسرع نحو والده . ويتمسك برجل والده وهو يبكي . وينظر صاحب الدراجة إلى برونو ثم إلى ريتشي . ويقرر أن يدعهما لحال سبيلهما .

ويسير ريتشي وبرونو مبتعدين في بطء .

لقد تم استخدام الحوار في سيناريو « سارقو الدراجات » بمنتهى الاقتصاد . وعدد كبير من الجمل المنطوقة عبارة عن أسئلة وأجوبة ؛ وهي أبسط صيغة للحوار الأساسى . وبينما يمكن أن يزداد استخدام هذه الصيغة فى أيدى المبتدئين عن الحد المطلوب ، إلا أنها تكون فى أيدى الخبراء بالقدر المناسب والضرورى. ونجد فى «سارقو الدراجات» أنها غالبا ما لاتكون الجملة المنطوقة هى التى تشكل السؤال أو الإجابة ، بل هى الحركة أو الإيماءة أو تحريك آلة التصوير .

إن كاتب السيناريو وهو يكتب الحوار يشبه لاعب الشطرنج فى بعض الأمور ، فبينما يحرك إحدى القطع ، يحصر تفكيره فى عدة خطوات تالية . وعلى هذا ، نجد ريتشى فى بداية السيناريو يلعن حظه عندما يعتقد أنه قد لا يقدر على استعادة الدراجة من محل الرهونات . « يمكننى دائما أن ألقى نفسى فى النهر » . وبعد ذلك، بعد أن يختلف مع ابنه برونو ، يخشى أن يكون ابنه هو الذى غرق . إن المتفرجين يدركون هذا الإحساس .. لأن فكرة أن يغرق شخص فى النهر قد تم غرسها فى جملة حوار لعدة « خطوات » قبل وقتها .

وعندما يرى ريتشى اللص وهو يبتعد راكباً دراجته ، يصيح : «أوقفوه ! أوقفوا اللص ! ... اللص ! اللص ! . » . وفى نهاية السيناريو ، يصيح صاحب الدراجة التى سرقها ريتشى بنفس الكلمات تقريبا : « اللص ! اللص ! ... أوقفوه . اللص . أوقفوه ! » . هذا التماثل الجيد التخطيط يعبر عن إحدى الأفكار الرئيسية فى الفيلم.. كيف يمكن للرجل الإمين المحترم أن يصبح لصاً .

ويتدفق الحوار فى السيناريو من الحركة ، ولكنه فى الوقت نفسه ، قوة فعالة للوصول إلى شكل للقصة كلها ، ولبنائه كوحدة فنية . لاحظ كيف يبدأ السيناريو : موظف فى فمه سيجار صغير ، يمسك بعض الأوراق ، ويقف أمام مجموعة من الرجال العاطلين .

المسئول (يصيح) : ريتشى .. ريتشى .. أين ريتشى ؟

رجل فى المجموعة يتجاوب ، بأن يتحرك خلال الواقفين بحثا عن ريتشى . تتحرك آلة التصوير معه وهو يترك المجموعة يجرى ويصيح .

العامل : ريتشى .. ريتشى ..

ويجرى تجاه آلة التصوير خلال متسع من الأرض خال من الأشجار . ويبدو أحد السكان ، فقير فى مظهره ، وهو يمر فى المستوى الأمامى .

العامل : ريتشى .. ريتشى ..

ريتشى ، جالس بجوار حنفية عامة ، ينظر إلى **الرجل** عندما يصل .

وعند الانتقال من السيناريو إلى الفيلم ، أصبح الاسم يتكرر عدة مرات بإيقاع معين ، وكأنه صوت جرس يشد انتباه المجموعة داخل الفيلم والمتفرجين على الفيلم . إنه يتسبب فى بداية فعالة لفيلم « سارقو الدراجات » . وبتنظيم بداية الفيلم بطريقة تسهم فى بناء الفيلم ، نجد أن تكرار ذكر اسم البطل يقوم بعدة مهام . فبينما تستمع إلى الاسم ، تبحث آلة التصوير عن صاحبه ، ويدرك المتفرجون أن ريتشى هو أحدهم .

هذه الفكرة ، أن تكون جزءاً من المجموعة مثل أى شخص آخر ، تظهر عدة مرات خلال الفيلم . مثال ذلك ، عندما يذهب ريتشى وماريا إلى محل الرهونات، يضع الموظف البياضات التى أحضراها على أحد الرفوف بين عدد من الربطات المماثلة .

وخلال الفيلم كله ، يتم تذكر ريتشى بأن العالم لا يقدم استثناءات من أجل ورطة أى فرد . ويتم ذكر هذا الرأى لأول مرة فى بداية الفيلم ، عندما يقوم الموظف المسئول بتحذير ريتشى بأنه إذا لم يكن يمتلك دراجة فليترك الوظيفة لشخص آخر يمتلك دراجة . ثم يحدث هذا مرة أخرى فى مركز الشرطة ،

عندما يخبر رجل الشرطة ريتشى بأنه لا يمكنه أن يدبر بحثا عن «مجرد دراجة» . ولكن الفكرة تصل إلى قمة وقعها الدرامى عند قارئة البخت ، عندما يتخطى برونو وأبوه طابور المنتظرين .

برونو : تعالى هنا يا أبى .. هنا مقعد خال .

برونو يتخذ مكانه أمام المعقد الذى خلا عندما تحرك الرجل .

عميل : اسمع ياولد ... ارجع ..

سيدة عجوز : والآن أيها الصغير .. انتظر دورك .

سيدة أخرى : على كل منا أن ينتظر دوره . عليك أن تحترم هذا .

ريتشى (متضايقا) : أنا مستعجل ..

رجل : وأنا أيضا مستعجل ..

امرأة : وكلنا .

ريتشى : أرجوكم ، تكرموا واسمحوا لى أن أدخل أولا .

امرأة أخرى : هذا أمر غريب هناك دائما أشخاص يريدون أن يكونوا فى الأول.

وكما تقول العاهرة لريتشى عندما يقتحم بيت الدعارة وراء اللص : « القانون متساو بالنسبة للجميع » . إن هذه الجملة تلخص لريتشى مايلزم أن يفهمه .. لقد بدأ يفهم ذلك عندما يقوم هو ، مثل اللص الذى حاول أن يلحق به ، يقوم بسرقة دراجة ويلقى الإهانات من المتجمعين . هذا العالم القاسى الذى لايبالى بشئ لا يقبل الاستثناء ليأسه ومشاكله .

ويعبر الكلام عادة عن تنشئة الشخص وتعليمه وذكائه وبيئته . مثال ذلك ، أن ريتشى يتكلم بطريقة مختلفة كثيراً عن طريق كلام جيران اللص . والترجمة هنا تسطح هذا الاختلاف . إن جيران اللص يستخدمون لهجة من جنوب إيطاليا ، فهم معدمون هاجروا حديثا إلى روما ، بينما نجد أن ريتشى على النقيض ينطق

نطقا سليما مثل أهل روما مما يوضح الاختلاف بين الجانبين . وفى الوقت نفسه يضيف هذا وقعاً دراميا للحظة التى يرتكب فيها ريتشى نفس الفعل الذى ارتكبه ذلك الرجل من تلك الجيرة .

ويتعمد دى سيكا و زافاتينى تقابل الطرق المختلفة فى الكلام للحصول على تعبير أقوى بفضل هذا التباين ، كما يحدث فى منظر الكنيسة ، عندما يلحق ريتشى وبرونو بالرجل العجوز .

الكاهن : صفحة ٦ .

ويضع نظارته على عينيه ويبدأ فى تلاوة الصلاة . وكل عبارة من عباراته يكررها الفقراء المخلصون فى ابتهال .

الكاهن : أريد أن أترك هذا المكان المقدس بروح خالصة وبذهن يشعر بالسلام . وأحاول مرة أخرى أن أتغلب على ضعف جسدى ...

وتستمر الصلاة ويصبح صوتها غير مميز فى خلفية المنظر بينما تتقدم آلة التصوير عبر صفوف الناس ثم تتوقف عند ريتشى والرجل العجوز .

ريتشى : هذه المهمة لمصلحته . أين هو ؟

الرجل العجوز : أنا لست مبلغاً . دعنى فى سلام .

ريتشى : أنت تعرفه .. وإذا لم تخبرنى سأستدعى رجال الشرطة .

وكلام الكاهن ، الذى يتعارض تماماً مع واقع ريتشى ، يزيد من بؤسه ومن اكتئابه . وينطبق نفس الشئ على الحماقات المربكة التى تقولها قارئة البخت السيدة سانتونا .

السيدة سانتونا : ماذا تريد يا ابنى ؟

ريتشى : لقد سرق شخص ما .

السيدة سانتونا : ماذا سرقوا ؟

ريتشى : دراجتى !

السيدة سانتونا : دراجتك .. ماذا تريد منى أن أقول لك يا ابنى ؟

إننى لا أرى ما يمكننى أن أقوله لك .. أنا لا يمكننى أن أقول إلا ما أرى .. اصغ .. إما إنك ستجدها فوراً أو لن تجدها أبداً .. هل فهمت ؟

ريتشى : فوراً ؟ ولكن أين أبحث عنها ؟

السيدة سانتونا : لا يمكننى أن أقول لك أكثر مما قلت . اذهب وحاول أن تفهم. إما إنك ستجدها فوراً أولن تجدها أبداً .

ولاتوضح نبوءتها الموقف ، وكل ما تفعله هى أنها تسهم فى جو الفشل الذى لامفر منه وتشير إلى عبث الجهود التى يبذلها ريتشى ليحل الألغاز فى قدره المكتوب . ومجرد حقيقة أن ريتشى يستشير السيدة سانتونا ، بعد أن أخبر زوجته بأنه لا يفعل ذلك إلا الأغبياء ، أمر هام بالنسبة للحبكة . إنه بداية سقوط ريتشى وتخليه عن مبادئه ، والذى سوف يبلغ أقصى مدى عندما يسرق إحدى الدراجات .

وأحد المهام الرئيسية للحوار هو الكشف عن الشخصية . مثال ذلك ، ما يقوله برونو ، وكيف يقوله ، وما لا يقوله ، وكلها تعبر عن شخصيته .

لقطة متوسطة لحجرة الأطفال فى مسكن ريتشى ، فى الصباح الباكر . لقطة قريبة لدراجة معلقة وعجلتها تدور . ومن خلال أسلاك العجلة ، نرى برونو ابن ريتشى وهو يلمع الدراجة بعناية فائقة . ريتشى يدخل الحجرة مرتدياً زيه .

ريتشى : أسرع يابرونو .. الساعة الآن السادسة والنصف .

برونو : لا يمكننى أن أنظفها جيداً هنا . مازالت الدنيا مظلمة .

برونو يسير إلى النافذة ويفتح الشيش عن ضوء الصباح الضعيف .. ريتشى يتجه نحو ابنه .. برونو يلمع دواسة القدم ويبدو غير سعيد ..

لقد تم تقديم برونو مما يفعل . وتم التعبير عن اهتمامه بالدراجة بطريقة ملموسة (« من خلال أسلاك العجلة ») . والحوار التالى يدور حول الدراجة كما يبدو « على السطح » ، ولكن مهمته الحقيقية أن يكشف عن شخصية برونو .

برونو : بابا .. هل رأيت ما فعلوا ؟

ريتشى (خارج الصورة) : لا .. ماذا ؟

برونو (يشير إلى دواسة القدم بغضب) : خبطة !

ريتشى : ربما كانت موجودة من قبل .

برونو (غاضباً) : لا .. لم تكن موجودة .. أنا متأكد . أنت لا تعرف كيف يعاملون الأشياء هناك ؟ كان يجب عليك أن تكون أكثر اهتماماً .. إنهم لا يدفعو ن تكلفة الإصلاحات كما تعرف .

ريتشى (ضاحكا) : ش ش ش . التزم الهدوء .

برونو (ينظف عابساً) : سوف أهدأ ، ولكن كان يجب أن أشكو إليهم .

كل ما يقوله برونو يعبر عن شخصية صبى حساس يتحمل المسئولية ، قد نضج قبل الأوان فى سنوات ما بعد الحرب فى روما . كما يرسى هذا الحوار العلاقة الخاصة بين الأب والابن ، وبين الأكبر والأصغر . ويرى القارئ من خلال السيناريو معدل التغيير فى هذين الدورين .. إن برونو يتجه بالتدريج ليأخذ دور « الأكبر » .

وهكذا فى مركز قصة ريتشى ودراجته ، نجد قصة ريتشى وابنه . إن العلاقة بين هاتين الشخصيتين هى الجزء الأقوى فى السيناريو . وكما أن بعض الإشارات والاكتشافات والهفوات تقرب ريتشى من دراجته أو تبعده عنها ، فإنها كذلك تفعل نفس الشئ لتقربه من برونو أو تبعده عنه . ويتم التعبير عن التوتر فى هذه العلاقة أحيانا عن طريق الحوار . وإليكم هذا المثال من المواجهة بين الأب والابن ، بعد أن فقدا أثر الرجل العجوز .

برونو : لم أكن لأتركه يذهب من أجل الطعام ..

ريتشى : أوه .. اسكت ، هل تقدر!

ويرفع ريتشى يده ويصفع برونو . ويجرى الصبى بعيداً وهو يبكى . ويخطو الأب بضعة خطوات وراءه .

برونو (يبكى) : دعنى وحدى !

ريتشى : إلى أين ستذهب ؟

برونو : سأعود إلى البيت ..

ريتشى : تعالى هنا يا برونو ..

برونو : لا .. لقد ضربتنى ..

ريتشى : تعالى هنا فوراً .

برونو : لا !

ريتشى : تعالى هنا وإلا سأحضر وأمسك بك .

برونو : لا ... سأذهب .

ريتشى (صائحا) : برونو !

برونو نصف مختبئ وراء شجرة ، وريتشى واقف على بعد حوالى ستة أمتار ينظر إليه .

ريتشى : برنو : سوف تنفذ ما أقوله .. أنت فاهم ؟ .. أيها الطفل الوقح .. تعالى هنا ..

برنو : لا .. لن أحضر .. لماذا ضربتنى ؟

ريتشى : لأنك كنت تضايقنى وترهق أعصابى . والآن تعالى نذهب سوياً.

برنو : لا .. اذهب وحدك .

ريتشى (غاضبا) : برونو ، سوف تطيعنى !

قد يكون برونو محقا ، ولكنه مازال طفلا ، يخضع لتحكم والده ولطبعه . ويشعر ريتشى فوراً بالأسف لما فعله ولكنه لايقدر على إعلان ذلك . وغالباً ما تلجأ العواطف القوية إلى الصمت .

وفى المنظر الذى يلى هذا التبادل ، يعتقد ريتشى عن خطأ أن برونو كاد أن يغرق فى النهر ، ولكنه يرى ابنه ينتظره كما سبق أن أمره تماماً . وينتقل إلينا

الإحساس بتصفية النزاع بين الأب والابن من خلال كلمات ريتشى ومن خلال إعتزاز برونو وعبوسه الصامت .

ريتشى : ارتد سترتك يابرونو .. وإلا أصابك البرد ..

ويسيران جنبا إلى جنب عبر الكوبرى . ويحاول ريتشى أن يساعد برونو فى ارتداء سترته ولكن برونو يصر على أن يفعل ذلك دون أى مساعدة من والده . وفى الخلفية ، مجموعة صغيرة من الناس تتطلع من فوق سور الكوبرى إلى عملية الإنقاذ .

برونو يجرجر رجليه . ويتوقف ريتشى أخيراً عن السير .

ريتشى : هل أنت متعب ؟

برونو ينظر إلى أسفل ويهز رأسه فى ضعف . ثم ينظر إلى كتلة صخرية كبيرة .

ريتشى : اجلس هناك .. لايوجد ما نفعله .. يلزمنا أن نعود إلى البيت ..

برونو يجلس على الصخرة بينما يستند والده على حائط قريب . وتتسبب صيحات مجموعة مارة من الشبان فى أن تجعلهما يتجهان بنظرهما إليهم .

أصوات : يحيا مودينا ! يحيا مودينا ! ...

مجموعة الشبان يغنون ويتصايحون فى حماس ...

ريتشى : هل مودينا فريق قوى ؟

برونو أقل تعاسة ولكنه مازال لا يتقبل التسامح ، يهز رأسه باشمئزاز .

ريتشى : هل أنت جائع ؟ ... أيمكنك أن تأكل بيتزا ؟

ويشرق وجه برونو موافقاً .

والمنظر الذى يدور فى المطعم خلال فترة الراحة من البحث عن الدراجة المسروقة له أهمية كبيرة . يقول ريتشى لابنه : « كل شئ له حل إلا الموت » . لقد انتهى لتوه من خوفه على حياة برونو وأصبح مدركاً الآن فى أعماقه لمدى

اعتزازه بابنه . ويقول : « كل شئ سيصبح على مايرام ... لقد فكرت فى الأمر .. بالأجور الإضافية التى سنحصل عليها .. دعنا نرى .. نعم .. ١٢ ألف .. أجر أساسى .. » . وبمناقشة الجوانب المالية مع برونو (وهو تصرف يوحى بالثقة والصداقة) فإن ريتشى يجعل من ابنه الذى يبلغ من العمر عشرة سنوات ، مساوياً له . ويكتب برونو ، وهو يقضم قطعة الجبن ، الأرقام التى يمليها والده ، على الفوطة الورقية . « ١٢ ألف أجر أساسى ، ألفان أجر إضافى ، إلى جانب العلاوة العائلية ٨٠٠ فى ٣٠ ... كم يصبح المجموع ؟ » . وإن كانت التقديرات الحسابية تقدم لغة جافة ، إلا أن هذه الأرقام تدل على حياة ريتشى ، وعلى أحلامه ، وعلى ما يضمن مستوى طيبا لعائلته . ومرة أخرى ، لا تكمن الأهمية هنا فى الكلمات نفسها ولكنها تكمن فى النوايا التى تتضمنها الكلمات .

ويثير المنظر الأخير هذه المشاعر مرة أخرى . فبالرغم من أن البحث عن الدراجة لم يثمر ، وبالرغم من أن الجهود المبذولة لتحسين حياتهم لم تنته إلى شئ سوى خيبة الأمل ، إلا أن ريتشى وابنه باقيان ، كل منهما للآخر . ولا توجد جمل حوار يمكنها أن تعبر عن قدر التسامح والحنان الباديين فى صورة برونو وهو يضع يده فى يد أبيه . لقد أدى البحث عن الدراجة فى نهاية الأمر إلى الجمع بين برونو وأبيه والتقريب بينهما . لقد اختار مؤلف الفيلم ومخرجه أن يعرضا هذا على المتفرجين بدلاً من أن يخبراهم به .

رجلان يدفعان ريتشى إلى الأمام . برونو يقف وحده قريباً من قضبان الترام والآن تم القبض على ريتشى وأصبح تحت الحراسة ، وانصرف أكثر المتجمعين واستأنفوا تجولهم . برونو يلتقط قبعة ريتشى ، وينفض عنها التراب ويسير تجاه آلة التصوير والدموع تنهمر على خديه ... ريتشى وحارساه يعبران مكان انتظار الدراجات . وراءهم مجموعة صغيرة من الناس من بينهم مالك الدراجة .

رجل : إلى أين نأخذه ؟

المالك : يوجد مركز للشرطة هناك .

رجل (من خارج الصورة) : لا يلزم أن نذهب كلنا . يكفى شاهدان والمالك .. هذا يكفى .

ويتوقفون عن السير عندما يجرى برونو ويتعلق برجلى والده .. ريتشى ينظر إلى أسفل إلى ابنه . برونو ينظر إلى أعلى إلى أبيه . المالك يراقب كلا من الأب والابن ويبدو على المالك الضيق ..

المالك : اسمعوا .. أنا لا أريد أن أتسبب فى مشاكل .. لأى أحد .. فلننسى الأمر كله .

رجل (من خارج الصورة) : يجب أن تضعه وراء القضبان ..

المالك : دعوه يذهب .. مع السلامة وشكراً لكم جميعا .

ويتحرك إلى خارج الصورة . **برونو** يجفف عينيه .

رجل (من خارج الصورة): هذه خدعة جميلة تعلمها لابنك !

والسطر الأخير من الحوار يكشف عن أكثر مما يقوله . وهو مناسب للموقف إلى جانب أنه يلخص المعنى الذى يتضمنه الفيلم .. طفل يتلقى درساً مريراً عن حياة البالغين ، ويدرك أن نعيم طفولته المحترمة وإن كانت فقيرة ، طفولته التى يعتبر أباه خلالها المثل الأعلى ، قد ضاعت إلى الأبد .

ونلاحظ فى المنظر الأخير من الفيلم أن الجمل المنطوقة كلها من نصيب مالك الدراجة وبعض الأشخاص المجتمعين ، ولكن التركيز ينحصر فى ريتشى وبرونو . وتتطور خاتمة الفيلم بدون حوار تماماً .

ريتشى وبرونو يسيران ببطء عبر مكان انتظار الدراجات . تتبعهما أصوات إهانات غير مميزة . ويمر عليهما الناس ، كما يفعلون بعد ظهر أى يوم أحد . **برونو** يناول والده القبعة فى هدوء . **ريتشى** يأخذها ويعدل من شعره .. وفكه منطبق وعيناه خاليتان من أى عاطفة وكتفاه متدليان .. **برونو** يتعلق برجلى والده ، ومازال يمسح الدمعة على وجهه . ويتحركان خلال الزحام المتفرق .. **ريتشى** يحاول أن يكبح دموعه فى عينيه . ويستمر فى السير بخطوات مضطربة .. **برونو** يسير بجوار والده ومازال ينظر إلى أعلى إليه .. يد برونو تنزلق إلى يد والده . **ريتشى** يضغط

على يد ابنه .. ريتشي يستمر في سيره ويبكي .. وبرونو ممسك بيد والده .. ويتحركان بعيداً ويختفيان في الزحام المتجمع .

قبل أن يتعاون دى سيكا و زافاتينى فى كتابة « سارقو الدراجات » صنعا معاً فيلماً اسمه « الأطفال يراقبوننا » . وكان من الممكن أن يكون هذا عنوانا داخلياً مناسباً لفيلم « سارقو الدراجات » . إن برونو يراقب أباه وفى بعض الأحيان يقلده خلال الفيلم . وفيما عدا ملحوظة يقولها برونو من آن لآخر ، فإنه يلتزم الصمت فى أغلب وقت البحث عن الدراجة ، ومع هذا فالمتفرجون يدركون وجوده تماماً ، ودوره كأكثر من مجرد متفرج فى عالم قاس . إنه يعلن عن وجهة نظر أخلاقية فى الفيلم . وفى نهاية الفيلم ، يرى المتفرجون سرقة ريتشى للدراجة من خلال عينى برونو ، ووجهة النظر هذه هى التى تصل بالمنظر الأخير إلى هذا القدر من الدراما .

والصمت نوع من الحوار ، مثلما يكون فاصل التوقف جزءاً أساسياً فى التأليف الموسيقى . والصمت عندما يحدث فى الوقت المناسب ، يكون من أقوى الوسائل تأثيراً التى يمكن لكاتب السيناريو أن يستخدمها لينقل أحاسيس الشخصيات ، وإن كانت أقلها استخداماً فى غالب الأمر . يجب ألا يكتفى كاتب السيناريو بمعرفة كيف يكتب وماذا يكتب ، بل يلزمه أيضا أن يعرف متى لا يكتب على الإطلاق . يجب على كاتب السيناريو أن يسأل نفسه عند كل جملة حوار ، هل هناك طريقة لعرض هذه المعلومة بدلاً من ذكرها ؟ وإذا كانت هناك طريقة ، فيلزم عرضها بلاشك . والفيلم فن مرئى ، وعلى هذا يجب أن يكون الحوار ثانوياً بالنسبة للصورة . ومع كل هذا ، فالصورة تساوى ألف كلمة ، وربما أكثر .

٩

السيناريو السينمائى كنموذج للأدب

« قبلة المرأة العنكبوت » (١٩٧٦)
KISS OF THE SPIDER WOMAN

إخــراج : مانويل بويج

استحوذ الإهتمام بالأفلام السينمائية ، وخاصة الأمريكية منها ، على **مانويل بويج** (من مواليد ١٩٣٢) منذ سن مبكر ، فى وطنه الأرجنتين . ويدّعى بويج أنه كان يحتل نفس المعقد فى دار السينما المجاورة كل يوم لمدة عشر سنوات . وكتب بويج فيما بعد عن أفلام هوليوود « إنها أعمال ممتازة ، والذين يتناولونها يجدون فيها الغذاء . إنها قوة موجبة أكيدة » . وهو مقتنع أيضا بأن مشاهدة الأفلام نوع ضرورى من الهروب . « إنها تساعدك على ألا تفقد صوابك .. وتساعدك على أن يكون لديك الأمل » .

وبعد أن أتم بويج دراسته فى جامعة بوينس أيريس ، حاول أن يتخذ من كتابة السيناريو والإخراج مهنة له ، إلا أن صناعة السينما الأرجنتينية كانت من الصغر ومن التشبع بحيث لم تتسع لطموحاته . وفى عام ١٩٥٧ نال بويج منحة دراسية إلى المركز التجريبى للسينما فى روما . وخلال السنوات العشر التالية عاش وتنقل فى كل أوربا والولايات المتحدة الأمريكية ، وأمضى القليل منها فى أمريكا الجنوبية مرة أخرى .

وفى عام ١٩٦٣ عندما كان بويج يعيش فى نيويورك بدأ يكتب أول قصة طويلة له ، وهى « خيانة ريتا هايوارث » التى تم نشرها بعد خمس سنوات . وكانت قصته الطويلة الثانية « التانجو الحزين » ، التى لاقت قبولا وانتشاراً وجذبت القراء لعمله الأول . وفى عام ١٩٧٣ صادرت الرقابة فى الأرجنتين جميع نسخ كتابه الثالث « علاقة فى بوينس أيريس » ، لتصويره علاقة انحراف جنسى ماسوشية سادية .

وإلى جانب القصص الطويلة كتب بويج أيضا عدداً من سيناريوهات الأفلام ، اثنان منها قام باقتباسهما عن روايتيه « التانجو الحزين » و « لاحدود لجهنم » ، ونالا جائزتين فى مهرجان سان سباستيان السينمائى .

وكتب بويج « قبلة المرأة العنكبوت » فى عام ١٩٧٦ (تم نشرها فى الولايات المتحدة عام ١٩٧٩) وهى أكثر رواياته نجاحاً حتى الآن . وفى هذا الكتاب أصبح الأسلوب السينمائى لبويج مكتملا وهو يكتب أثناء اكتشافه للأفكار المحببة إليه : الغموض الجنسى وتأثير الثقافة الشائعة على تخيل الفرد . وكان عدد قراء ما يكتبه بويج قد زاد مع صدور هذا الكتاب قبل أن يملأ الفيلم السينمائى عن الرواية نفسها والذى أخرجه هكتور بوبينكو ونال جائزة الأوسكار ، دور العرض بالمتفرجين فى عام ١٩٨٥ . وإن كان الفيلم قد نجح تجارياً إلى حد كبير إلا أنه أساء التعبير عن الكتاب إلى حد ما . لقد ضاعت فعالية الدراما وأبعاد الشخصيات كما هى فى الكتاب عندما تم تحويله إلى فيلم . إلا أن الفيلم لفت نظر الكثير إلى بويج ، ممن قد لا يكونوا قد قرأوا كتبه من قبل .

وألف بويج أيضا ثلاثة روايات أخرى حتى الآن ، وهى « عظم العانة الملائكى » و « اللعنة الأبدية على قارئ هذه الصفحات » و « دم الحب الانتقامى » . وتم نشر كتبه بإحدى عشر لغة مختلفة على الأقل ، ومازالت أهميته كشخصية أدبية عالمية آخذة فى الازدياد .

إن المراحل الرئيسية الثلاث لصناعة أى فيلم ، وهى الكتابة والتصوير والمونتاج ، لم تبدأ كلها فى وقت واحد . ففى بداية هذا القرن كان التصوير هو المرحلة الوحيدة فى صناعة أى فيلم . وفى العشرينات وبظهور الاتجاه الذى بدأه

إدوين س . بورتر و د . و . جريفيث ثم دعمه سيرجي أيزنشتاين ، أصبح المونتاج هو المرحلة الأساسية فى صناعة الأفلام . وكان الجميع يتجاهلون مرحلة الكتابة لفترة طويلة . وبالرغم من أن بعض السيناريوهات التى تم إنجازها بصياغة فنية قد بدأت فى الظهور فى العشرينات ، إلا أن أهمية الكتابة لم يتم تقديرها بالكامل إلا بعد عشر سنوات .

واليوم وقد تطورت تقنيات وجماليات التصوير والمونتاج إلى حد كبير أصبح نجاح السينما يتوقف كثيراً على الكاتب ، وعلى الأفكار الإبداعية والعمق الإنسانى المتوفرة فى المضمون الدرامى للفيلم . لقد انتقلت السيناريوهات من النوع شبه التقنى كما كانت فى المراحل المبكرة لصناعة السينما ، إلى صياغة كاملة التطور تتمتع باكتفاء ذاتى ولها شكل أدبى رفيع المستوى ، إلى القدر الذى جعل أسلوب كتابة السيناريو يؤثر على الأدب المعاصر . وتعتبر رواية بويج « قبلة المرأة العنكبوت » مثالا جوهرياً لهذا النوع من الكتابة . والائتلاف مع هذا النص يساعد كاتب السيناريو المبتدئ على أن يتعلم كيف يصف المناظر وكيف يبنى الحوار ، كما يفيد أيضا كتمرين جيد فى ترجمة الكلمات إلى صور مرئية .

- **الملخص**

فى أحد سجون أمريكا الجنوبية ، يروى مولينا ، وهو مصمم فترينات مدان بإفساد الأحداث ، الأفلام التى شاهدها لزميله فى الزنزانة فالنتين ، وهو سياسى مثقف متطرف . وكل منهما يريد أن ينسى كل ما يتعلق بـ « هذه الزنزانة القذرة وما إلى ذلك » . والأفلام عاطفية ، وأحيانا مشوقة ، وهى مليئة بالكليشهات الميلودرامية .

ويبدأ مولينا بقوله « إنها ليست امرأة مثل كل الأخريات » ، عندما يذكر فيلماً عن إيرينا الشابة الجذابة والتى لها غرائز تشبه غرائز الفهد أكثر مما تشبه غرائز الإنسان . وتتزوج إيرينا من مهندس معمارى ولكنها تتجنب ممارسة العلاقات الجنسية غير المألوفة معه . وفى الوقت نفسه تقع مساعدة المهندس المعمارى فى غرامه . وتتحول إيرينا إلى غرائز الفهد عندما تطارد غريمتها لتفتك بها ، ولكنها تتمكن من

الهرب. وفى يأسها تمنح إيرينا جسدها لطبيبها النفسى ثم تهاجمه وتقتله. وتذهب إيرينا إلى حديقة الحيوان وتطلق سراح ذكر الفهد . وبمجرد خروج الحيوان من القفص ينقض عليها ويصرعها . وعندما يصل المهندس المعمارى ومساعدته يجدان إيرينا وقد فارقت الحياة . «ويبتعدان معا وأيديهما متشابكة ، يحاولان نسيان ذلك المشهد الفظيع» .

ويستمع فالنتين إلى مولينا باهتمام ، بالرغم من أنه يعتبر الأفلام السينمائية « مجرد تفاهات » . ويقول أن هناك أشياء أخرى أكثر أهمية تستحق التفكير .. مثل الصراع السياسى والثورة الاجتماعية والماركسية. ومولينا على النقيض منه عاطفى مولع بقصص الحب وشاذ جنسياً ، ولا يهتم بالسياسة .

والفيلم السينمائى التالى الذى يرويه مولينا لفالنتين ، تدور أحداثه فى باريس أثناء الحرب العالمية الثانية . يقع ضابط نازى ذو رتبة عسكرية عالية فى غرام المغنية لينى . وهما سعيدان معاً . ويتصل رجال المقاومة الفرنسيين بلينى يطلبون منها أن تقوم بدور الجاسوسة لمصلحتهم . وترفض لينى . ويقوم رئيس مجموعة المقاومة ، ويسمى كلابفوت (اسم حركى) بخطف ابن عم لينى كرهينة ، وينذرها بأنهم سيقتلون الصبى إن لم تتعاون معهم . وتحصل لينى على المعلومات . وتخاطر بحياتها وهى موزعة بين إحساسها بالوطنية الذى بدأ يستيقظ بداخلها وحبها للضابط النازى . وتقوم عصابة من المجرمين لهم ارتباط بكلابفوت بأسر لينى . وتتمكن لينى من طعن قائد العصابة ولكن أحد رجاله يصيبها بطلقة نارية . وتموت لينى بين ذراعى حبيبها النازى ، الذى يصل متأخراً لكى ينقذها .

ويروى مولينا لفالنتين أيضا قصة حبه غير السعيدة لجرسون فى مطعم ، ذكى ورب أسرة جاد ، والذى كان يرفض دائما أن يبادله الحب . ويعترف مولينا بأنه « لا يشعر بأنه رجل » بل يعتبر نفسه امرأة .

ويتهم فالنتين مولينا بأنه بعيد تماما عن السياسة وأنه لايدرك من هم رجال المقاومة الفرنسية . لقد تم تقديمهم فى الفيلم بطريقة مزيفة . ويشعر مولينا بالإهانة ويجيب بأن المشاعر هى التى تهمه لا السياسة .

وبعد أن يتناول فالنتين وجبة الغذاء فى السجن ، والتى كانت مسمومة عمداً يشعر بالمرض والألم . ولكى يبعده مولينا عن التفكير فى آلامه ، يروى له قصة فيلم آخر . وتدور الأحداث فى فرنسا فى الستينات ، وهى عن سائق سيارة سباق شاب من أمريكا الجنوبية من عائلة غنية . ويشجعه والده على حبه للسباق ، لأنه يريد أن يبعده عن الأنشطة السياسية للطلبة اليساريين . ولكن البطل الشاب يدرك عدم توفر العدالة الاجتماعية ويحاول أن يستقل عن ثراء أبيه . ويلتقى بامرأة فرنسية ناجحة تكبره سناً ويقع فى غرامها . وعليه أن يتركها ليعود إلى وطنه ، فقد اختطف رجال حرب العصابات اليساريين والده . ويقنعهم سائق سيارات السباق بأنه يشاركهم آراءهم السياسية ويريد أن ينضم إلى صفوفهم فى كفاحهم . ويقبل رجال العصابات أن يطلقوا سراح والده مقابل فدية كبيرة ، ولكنهم فى اللحظة الأخيرة يقتلون الثرى صاحب الملايين المتعددة . وتحضر حبيبة الشاب لتقف إلى جانبه فى محنته . ولكن الشاب يقرر أخيراً ، أن يبقى هناك مع رجال حرب العصابات ، وتعود المرأة وحدها إلى عملها فى باريس ، ويصبح الفراق حزينا للغاية، لأن الاثنين يحبان بعضهما فعلاً ، ولكن كلاً منهما ينتمى إلى عالم مختلف ، .

وفى أثناء ذلك ، يعانى فالنتين بشدة من آلام معدته . ويسأل مولينا زميله فى الزنزانة عن عائلته ، وكأنه مازال يروى له قصة الفيلم. ويعرف أن والدة فالنتين إمرأة ثرية من الطبقة الراقية ، وقد انفصلت عن والده الذى مات أخيراً . ويقول فالنتين أنه لايريد أن تعرف والدته أى شئ عنه أو تزوره أو تحضر له طعاماً كما تفعل والدة مولينا التى تحبه .

ويستمر فالنتين فى معاناته من الألم ومن الإسهال . ويعتنى به مولينا بكل إخلاص ، ويقدر له فالنتين هذا الجميل . ولكى يوضح فالنتين مدى ثقته بمولينا يخبره بالإصطلاحات السرية التى يستخدمها فى خطاباته إلى صديقته مارتا .

وفى مكتب السجن ، يقوم قائد الحرس باستجواب مولينا . ويلمح القائد لمولينا بوجود فرصة للعفو عنه إذا قدم أدلة ضد زميله فى الزنزانة. كما يذكره بأمه المريضة الوحيدة . ويقنع مولينا القائد بأن يدع فالنتين يستعيد صحته . ويطلب مولينا إحضار بعض الطعام من خارج السجن حتى يمكنه أن يخبر زميله فى الزنزانة أن والدته ، أى والدة مولينا ، زارته وأحضرت له هذا الطعام . ويعود مولينا بعد قليل إلى الزنزانة سعيداً ويقدم لفالنتين المتضور جوعاً أطيب المأكولات .

وتتضارب أفكار مولينا حول الأزمة التى يواجهها ، ويتعذب لخوفه على فالنتين ولحبه له ، ويبدأ فى سرد قصة فيلم سينمائى آخر .. عن فتاة شابة من نيويورك تستقل باخرة لكى تذهب إلى زوجها ، الذى تزوجته بعد أيام قليلة من معرفتها به ، . وهو أرمل يعيش فى جزيرته الخاصة فى البحر الكاريبى . ويشعر قبطان الباخرة بالأسف تجاه هذه الفتاة التى ليس لديها أدنى فكرة عما هى مقدمة عليه ، ولكنه لا يخبرها بأى شئ .ويسعد الزوج برؤية الفتاة ، ولكن كل ما فى الجزيرة يثير الرعب والخوف .. طبول فى الأدغال وظلال وأصوات فى البيت الكبير ، ونظرات شريرة من كبير الخدم ومن شبح الزوجة السابقة لزوجها والذى يطارد الفتاة فى كل مكان . والفتاة مرتبكة وخائفة . وتكتشف أخيراً أن الزومبى (وهم الأموات الذين يعودون للحيا ة) يسكنون هذه الجزيرة وهم الذين يعملون فى مستعمرة زوجها ويقرعون الطبول ليلاً ، وأن كبير الخدم ما هو إلا طبيب ساحر يحول الناس العاديين إلى زومبى . وإنه هو الذى قام من قبل بتحطيم الزوجة الأولى لزوجها ، وأنه يريد الآن أن يفعل نفس الشئ معها . ويجعل كبير الخدم بقوة سحره ، شبح الزوجة الأولى يقتل الزوج ، ولكن كبير الخدم نفسه يموت عندما يصعقه البرق . وتعطى الفتاة كل ممتلكاتها للفقراء

وتسرع لتلحق بالباخرة . » ولحسن حظها يكون قائد الباخرة هو نفس الذى أحضرها إلى هذه الجزيرة فى بداية الأمر .. ويخبرها القائد بألا تخاف ، وأنها قد تركت وراءها كل هذا الآن » .

ويعمل مولينا على راحة فالنتين الضعيف والمصاب بالدوار ، وينظفه ويطعمه .

وفى مكتب السجن يسأل قائد الحراس مولينا عن أى أخبار . ويقول مولينا معتذراً « أخشى ألا يكون لدى الكثير » . ويخبر القائد مولينا بأنه إذا لم يكن لديه أخبار ، فإنه سيستجوب زميله فى الزنزانة مرة أخرى وبكل الطرق » . ويجيب مولينا : « اعطنى أسبوعاً آخر ، وأنا متأكد من أننى سأحصل لك على بعض المعلومات » . ويذكره القائد بالعفو وبأنه سينقله إلى زنزانة أخرى .

ويعود مولينا إلى الزنزانة ومعه طعام أكثر من قبل . ويعترف لفالنيتين بأنه يريد صداقته ، بل وعواطفه . كما يقول له إنه بعد اسبوع سينتقل إلى زنزانة أخرى . وينزعج فالنتين من هذه الأخبار لأنها ستمنعه من استكمال دراسته . ويريد أن يعطى مولينا أسماء كل زملائه حتى يتمكن مولينا من الإتصال بهم إذا أفرجوا عنه . ويقول مولينا متوسلاً : « لا تخبرنى أبداً بأى شئ عن زملائك » . ويحاول فالنتين أن يقنع مولينا بضرورة أن ينضم إلى جماعة سياسية عندما يترك السجن . ويقول مولينا : « أنا لا أفهم أيا من هذه الأشياء ، ولا اؤمن بها كثيرا على أى حال » . وهما حزينان لقرب انفصالهما . ويؤدى الحوار بينهما وما يتخلله من دموع مولينا ومن محاولات فالنتين للتخفيف عنه، لأن يتطور المنظر إلى موقف غرامى .

وفى الصباح يناقشان علاقتهما . يقول مولينا إنه لم يشعر أبداً بمثل هذه السعادة منذ أن كان طفلاً ويطلب منه فالنتين أن يروى له قصة فيلم آخر ، الفيلم الذى يفضله .

ويبدأ موليتا : « تدور الأحداث فى المكسيك ، وخلال حفلة تنكرية يرقص رجل وإمرأة معاً طوال الليل دون أن يكشفا عن وجهيهما . وعندما يحل الصباح تختفى المرأة دون أن تخبر الرجل باسمها . ولا يقدر الرجل ، وهو صحفى ، على نسيانها . وفى مكتبه ، تقع تحت يده بالصدفة مقالة عن ممثلة وحبيبها الطاغية القوى النفوذ . ويتعرف على الخاتم الغريب فى مظهره الذى كانت ترتديه شريكته الغامضة أثناء الرقص ، فى الصورة المرافقة للمقال . ويمزق المقال ويبحث عن المرأة ويخبرها عن مشاعره نحوها . ويفقد الصحفى عمله عندما تدرك الجريدة أنه مزق المقال . ويصبح شريداً ، ينتقل من بار إلى بار ، ويصير عاملاً يشرب الخمر ويكتب الأغانى عن حبه . وتتدهور صحته، وبعد فترة تعثر الممثلة عليه فى إحدى المستشفيات . لقد تركت حبيبها السابق ، وهكذا تقبل هى والصحفى أن يعيشا معاً . وتضطر لكى تعوله وتسدد فواتير المستشفى لأن تصبح عاهرة . وعندما يكتشف الصحفى أنها صارت عاهرة يتركها . وتعثر عليه فى النهاية فى أحد ملاجئ العاطلين ، ولكنه يحتضر . وفى عودتها إلى المكان الذى كانا يعيشان فيه ، تستمع إلى بعض صائدى السمك يغنون . وتتعرف على الأغنية . إنها الكلمات التى كتبها لها حبيبها سئ الحظ .

فى مكتب قائد الحراس ، يقر موليتا بأنه لم يحصل على أى معلومات ، بذلت كل ما فى جهدى ياسيدى » . ويخبر قائد الحراس موليتا وهو فى دهشة ، أنه سيفرج عنه فى الصباح التالى على أية حـال .

وفى الزنزانة ، يخبر فالنتين موليتا بانه يريد أن يكون موليتا سعيداً عندما يغادر السجن ، وأن « تحمل ذكريات سعيدة عنى ، مثل التى أحملها عنك » . ويقرر موليتا أن يحمل رسالة إلى زملاء فالنتين .

وحسب أحد تقارير الشرطة ، فإن موليتا بعد عدة أيام من الإفراج عنه إتصل بزملاء فالنتين من تليفون فى الطريق وحدد معهم موعداً للقاء . وتتبع رجال الشرطة موليتا وهو متجه إلى مكان اللقاء . ولم يشك

مولينا في أي شئ . وبينما يمر زملاء فالنتين بسيارتهم يلمحون رجال الشرطة فيطلقوا عدة رصاصات على مولينا . ويقتلونه لأن ذلك أفضل من المغامرة باحتمال اعترافه لرجال الشرطة .

وفى مستشفى السجن ، يقوم أحد الأطباء بحقن فالنتين بالمورفين، وجسمه مغطى بالكدمات والحروق . « مجرد شكة صغيرة ، وبعدها يقل الألم » . وفى حلم من تأثير المخدر ، تمتزج فيه صور الواقع مع أفلام مولينا وتتداخل معها ، يرى فالنتين صديقته مارتا . ويخبرها بمقدار حبه لها ويسألها أن تغفر له ويطلب منها معرفة إذا كان ماذكرته الصحف عن مقتل زميله في الزنزانة خلال إطلاق النار ، صحيحاً . ويقول فالنتين « دعينا نأمل أن يكون قد مات سعيداً » لأن مولينا مات مثل إحدى بطلات أفلامه التى يحب أن يعيد حكايتها .

تتكون هذه القصة الطويلة ، مثل أى سيناريو سينمائى ، من نوعين من النص الأدبى : الحوار ووصف الحركة . ولايوجد أى استطراد من جانب المؤلف مثل ذلك الذى غالباً ما يتخلل أى نص لقصة طويلة . إن اهتمام بويج الرئيسى هو ما يفعله الناس وما يقولونه .

ويتم التعبير عن كل مايدور فى الزنزانة من خلال الحوار . ولا يجد القارئ أى وصف للزنزانة أو لزملاء الزنزانة ، ولاشئ عن تعبيراتهم وإيماءاتهم . إن القارئ « يسمع » فقط ما يقولونه . إن بويج لا يشير فى الصفحة المكتوبه إلى من الذى يقول ماذا :

– كنت تصيح أثناء نومك .

– حقا ؟

– نعم ، لقد أيقظتنى .

– آسف .

– كيف تشعر الان ؟

وكما يحدث فى السيناريوهات الجيدة ، نجد أن حوار بويج يميز كل شخصية بوضوح . ويمكن للقارئ فى أغلب الوقت أن يتعرف مباشرة على كلام فالنتين الحاد الجاف : « خذ بالك ، تذكر ماقلته لك ، لا أوصاف للإثارة الجنسية . هذا

ليس المكان الذى يصلح لذلك » ، وعلى كـلام مـولينا الناعم الخـيـالى : « مما يساعدنى على تمضية الوقت أن أراقب الظلال ، عندما يكون الموقد مشتعلاً » .

وحـوار زمـلاء الزنزانة يدفع الحبكة إلى الأمـام . ولا يعرف القـارئ مـاذا يفعلون إلا من خلال حوارهم :

– إذا غسلت جسمك بماء هذا الدش المتجمد فإنك ستموت ، مثلما أنت مريض الآن .

– ولكن ما الذى يمكننا عمله ؟ لآخر مرة اخبرنى ، يا للعنة .

– حسنا ، يمكننى أن أساعدك على أن تغسل نفسك . يمكننا أن نسخن بعض الماء فى هذا الوعاء ، ولدينا فوطتان ، يمكننا أن نغمس إحداهما بالصابون و تغسل أنت نصفك الأمامى وأغسل أنا نصفك الخلفى ، وإذا بللنا الفوطة الثانية قليلا يمكننا أن نبعد الصابون .

– وعندئذ لن يتطلب جلدى أن احكه بهذا القدر ؟

كما يعرف القارئ شيئا عن ماضى كل من مولينا وفالنتين وعن عائلة كل منهما ، عن طريق الحوار أيضا وليس عن طريق الوصف .

– هل تعرف ؟ إذا لم تكن قد أخبرت والدتك بأنه يمكنها فعلاً أن تحضر لك بعض الطعام كل أسبوع . . فأنت غبى إذاً .

– لا أريد أن أجعلها تشعر أنها ملزمة . أنا هنا لأننى سعيت لهذا ، وليس لها دخل بذلك على الإطلاق .

– إن والدتى لا تحضر لأنها مريضة ، ألا تعرف ذلك . ؟

– لا ، لم تخبرنى بهذا .

– لقد قالوا لها إنها لا تقدر على مغادرة الفراش مهما كان السبب ، مراعاة لقلبها .

وفى بداية القصة الطويلة يتحدث فالنتين أغلب الوقت عن حقائق ، بينما يتحدث مولينا عن مشاعر وانطباعات . « حياتى مخصصة للصراع السياسى ،

أو كما تعرف ، الحركة السياسية ... هناك هدف وراء ذلك ، هو الثورة الاجتماعية» . هذا ما يقوله فالنتين لمولينا الذى يصر على أن الفرد يجب «أن يعيش للحظته» . وبالرغم من هذا نلحظ حدوث تغيير تدريجى فى طريقة كلامهما ، ويبدأ مولينا فى الكلام بطريقة مباشرة أكثر من ذى قبل ، ويتجه فالنتين إلى «المشاعر» : « لن يحدث ! » يالها من كلمة بغيضة . ليس لدى فكرة حتى الآن .. كم هذا مفزع .. تلك الكلمة .. هل يمكن .. إننى آسف » .

وتلاوة مولينا لقصص الأفلام عبارة عن مجرد وصف للحركة والأحداث ، وذكره لحوار شخصيات أى فيلم عبارة عن تلخيص غير مباشر . أى انه يقتطف بعض الأجزاء فى صيغة غير مباشرة ، ومثال ذلك : « يسألها ما الذى تحاول أن تنساه ، وتقترح هى أن يخبرها هو أولا ، ثم تفعل هى نفس الشئ » .

ويدمج مولينا فى سرده ملاحظاته الخاصة وتعليقاته على أحداث الأفلام وشخصياتها . وأحيانا ما يعلق فالنتين أيضا أو يتناقشان .

- وتعرض لنا آلة التصوير مرة أخرى الحديقة الفضية ، وها أنت ذا داخل الفيلم ، ولكنك أقرب ما تكون إلى طائر يرتفع محلقاً لأنك ترى الحديقة الآن من أعلى ، وهى تصغر وتصغر .. هل أعجبك الفيلم ؟
- لا أعرف بعد . وأنت ، ما الذى أعجبك فيه إلى هذا الحد ؟ .. أنه مجرد تفاهات نازية ، أم أنك لم تدرك هذا ؟

وبويج ، على النقيض من مولينا ، لا يقدم تعليقات شخصية واضحة عن الزنزانة أو عن الأفلام . ويظل « خفيا » مثل أى كاتب سيناريو ، ويفهم القارئ آراءه من بناء القصة ، وليس من الكلمات .

وعندما يقرأ المرء هذه القصة الطويلة يدرك وجود آلة التصوير إدراكا قوياً . فأغلب الوصف على ما يبدو يتم وكأنه من خلال عدسة . ان آلة التصوير التخيلية تتحرك رأسياً إلى أعلى وإلى أسفل كما تتحرك أفقيا أو تقترب من شئ أو شخص ، ثم تتراجع لتسجل المنظر كله ، وقد تتابع حركة ببطء أو بسرعة . « إنها تبدو صغيرة السن إلى حد ملائم . . صغيرة الوجه ، تشبه القطة قليلا ، وأنفها مرفوع إلى أعلى .. وتنظر إلى هدفها ، الفهد الأسود فى حديقة الحيوان ، الذى كان هادئا

فى البداية ، متمدداً فى قفصه .. ويلمحها الفهد ويبدأ فى ذرع قفصه ذهابا وايابا ويزأر فى وجه الفتاة .. ونحن فى الشتاء ويصل البرد إلى حد التجمد . والأشجار عارية فى الحديقة العامة . ويهب ريح بارد » .

لقد تمكن بويج من هذا الأسلوب الأدبى نظراً لخبرته السينمائية ، وهو أسلوب تتطلب فيه كل جملة أن تتجسد فى صورة مرئية ، مثلما تتطلب القطعة الموسيقية أن تتجسد فى صوت . وتمشياً مع هذه المقدرة على أن « يرى » كل كلمة ، وهى ميزة نموذجية عند كاتبى السيناريو المحترفين ، تتوفر لبويج حساسية سينمائية خاصة تتجلى فى معالجته الحرة للزمن والمكان فى السرد . وبتغييرات بويج المستمرة من مكان إلى آخر ومن الحاضر إلى الماضى ، أصبح مستوعباً تماماً للصفة المميزة الفعالة فى كتابة السيناريو .

والتوتر القائم بين « النسيجين » الرئيسيين ، وهما زنزانة السجن وأفلام مولينا (أى الحوار والوصف المرئى) يحدد حبكة القصة . إن مناظر أفلام مولينا تمتزج مع مناظر الحياة اليومية للسجينين وأحلامهما ونمو إقترابهما من أحدهما الاخر وصداقتهما وعلاقة الحب والفراق . إن التقاطع الدرامى بين النسيجين يدعم كلا منهما . وبالمقارنة بكآبة الزنزانة ، تبدو تفاهات الأفلام وكأنها شئ له معنى أكثر من حقيقته . إن وجود الأفلام باستمرار يضيف بعداً عاطفياً إلى العلاقة بين زميلى الزنزانة .

ويستخدم بويج تداخل القطع من أحد النسيجين إلى الاخر كوسيلة لخلق التشويق بالنسبة لشخصيتى القصة وبالنسبة للقارئ أيضا . وبين الحين والآخر ، على سبيل المثال ، يتوقف مولينا فى منتصف سرد أحد أفلامه لكى يجعل فالنتين أكثر إرتباطا واكثر اهتماما وأكثر تأملاً فى الفيلم . ويقول مولينا « إننى أفضل أن أتركك معلقاً ، لأن هذا يزيد من تمتعك بالفيلم » . وبويج بدوره ، يقاطع مناظر حياة شخصيتيه بسرد مولينا للأفلام . وبهذا يحافظ بويج على تشويق القارئ ، لأن القارئ يزداد إهتمامه أغلب الوقت بفعالية العلاقة بين زميلى الزنزانة عن اهتمامه بميلودرامية الأفلام .

وفى بداية القصة هناك تضارب كبير بين المرأة الفهد الغريبة وواقع زنزانة السجن ، بالرغم من أننا نجد على مستوى اللا وعى أن المرأة الفهد هى صورة

مولينا عن نفسه : « إنها ليست إمرأة مثل كل الأخريات » . والأفلام التالية التى يرويها مولينا تقدم أفكاراً أخرى متعددة ، يتم تكرارها المرة تلو الأخرى .. الحب مهما كان الثمن ، الخيانة ، الخوف ، الكبت ، التحرر ، التضحية . وتخلق هذه الأفلام بالرغم من إمتلائها بالكليشهات الميلودرامية ، أرضية مشتركة بين شخصين مختلفين تماماً . وبينما يتناقش مولينا وفالنتين عن الأفلام فأنما يكشفان تدريجيا عن نفسيهما . ويزداد التقارب بين الأفلام وحياة زميلي الزنزانة أكثر وأكثر ، حتى تمتزج الحقيقة بالإيهام فى نهاية القصة . ويصبح راوى الأفلام نفسه هو « البطلة » ويتضح أن حياته الخاصة لا تقل من الناحية العاطفية أو الغرابة عن الحياة التى تصورها أفلامه .

وفى الفيلم الأخير الذى يرويه مولينا ، تتحول البطلة إلى عاهرة ، فهى فى حاجة إلى النقود لكى تغذى حبيبها المريض . ويستمر مولينا ، مثل بطلة الفيلم ، فى التعاون مع سجّانيه لكى يحصل على الغذاء من أجل فالنتين . وفى هذا الفيلم شديد العاطفية ، يموت الرجل ، مثلما سيحدث لمولينا بعد قليل ، ولا تبقى سوى أغنيته من أجل إمرأته : « لم أكن اعتقد ... أنك ستستحوذين ... على تفكيرى إلى هذا الحد ... إن حبى لك يزداد ... إبكى من أجلى » . وهذا الإعتراف بالحب ينطبق أيضا على كل من فالنتين ومولينا . وبعد موت مولينا « تستحوذ » صورته على فالنتين بالرغم من أنه « لم يكن يعتقد » أن هذا يمكن أن يحدث له .

وتؤثر الأفلام التى يرويها مولينا على شخصية كل من الرجلين ، فيصبح فالنتين أكثر إنسانية ، ويكاد مولينا أن يصبح بطلاً . وتساعد الأفلام كلا من الرجلين على أن يسمو فوق واقع حالته . وتصبح الأفلام بالنسبة لهما بدائل حرفية لحياتهما . وهذا الهروب واقع من دوافع البقاء . وتمر نهاية كل فيلم بالسجينين كأنها خسارة لهما ، وكأنها الموت . يقول فالنتين : « لقد أصبحت مرتبطا بهذه الشخصيات . والآن بعد انتهت الأفلام ، يبدو الأمر وكأنهم قد ماتوا » .

ومثلما يفعل كل كاتبى السيناريو فى تطوير سيناريوهاتهم ، يستخدم بويج كل أنواع « القطع » عندما ينتقل بين النسيجين . أنه يربط مناظر الأفلام بمناظر زنزانة السجن من أجل تتابع الحبكة . ويقوم القطع بمهمة دفع حبكة القصة إلى

ذروتها ... وهى موت مولينا من أجل فالنتين .. ثم إلى الحل ، الذى يحدث فى أحلام فالنتين التنويرية الأخيرة ، عندما يصل إلى تقبل الحياة كما هى : مليئة بالعواطف والأحاسيس ، والتوتر ، والخداع ، مثل أفلام مولينا .

وجوهر هذا الحلم هو نفس جوهر الأفلام التى يتلوها مولينا : وثبات حرة من الخيال فى الفضاء .. إنتقال مفاجئ فى الزمن إلى الأمام وإلى الوراء .. تحولات فى التخيل بسهولة من اللقطة البعيده للمنظر جميعه إلى اللقطة القريبة لإحدى التفاصيل .. الجمع الطبيعى بين الواقع والرموز . إن صور أفلام مولينا غالباً ماترتبط فى تداعى حر ، مثل الصور التى تملأ حلم فالنتين الأخير .

وأظل أسبح تحت الماء .. انه عميق جداً .. وهو نفسه الشخص الوحيد الذى يتأكد من معرفة .. ما اذا كان حزينا أو سعيداً لأن يموت بهذه الطريقة ، مضحياً بنفسه من أجل هدف عادل . اعتقد أنه ترك نفسه يتعرض للقتل لأنه يمكن بهذه الطريقة أن يموت مثل بطلة أى فيلم ... إننى أسبح ورأسى فوق سطح الماء الآن حتى لا أفقد بهذه الطريقة منظر شاطئ الجزيرة .. يالها من إمرأة غريبة ترتدى رداء طويلا يلمع ... إنها ترتدى قناعاً .. انه فضى أيضا ولكن ... يالها من مسكينة .. إنها لا تقدر على الحركة ، هناك فى أعماق الأدغال وقد وقعت فى فخ خيوط العنكبوت ، ولكن لا ، إن خيوط العنكبوت تنبع وتخرج من جسمها هى ، وهى تبتسم ولكن هناك دمعة تنهمر من وراء القناع ... وأسألها لماذا تبكى ، وفى لقطة قريبة تملأ كل الشاشة فى نهاية الفيلم ، تجيبنى بأن هذا هو ما لايمكن معرفتة لأن النهاية مبهمة .. وتشير لى المرأة العنكبوت باصبعها على الطريق خلال الغابة ، وهكذا لا أعرف أين أبدأ تناول طعامى من الأشياء الكثيرة التى وجدتها الان ... شكراً للمرأة العنكبوت ، وبعد ذلك تناولت مرة أخرى ملء ملعقة من عجينة الجوافة .

ويجرى بويج بعض القطعات عن طريق الترابط لكى يجعل النسيجين يقتربان أحدهما من الآخر . انه ينتقل من برد الفجر الذى يوقظ المرأة الفهد إلى زنزانة السجن . يقول فالنتين « يوقظها البرد ، مثلنا تماماً » . وينتقل من بطلة أحد

الأفلام الخائفة إلى حد الموت فى مكان ما فى الأدغال ، إلى موليا ، خائف من كل شئ ، خائف من أن أخدع نفسى فيما يتعلق بالخروج من هنا ، .
وينتقل من ذكريات زميلى الزنزانة عن خلوتهما الحميمة فى الليلة الأخيرة إلى الصحفى المكسيكى يحلم بممثلته التى أمضى معها تواً ، ليلة الكرنفال ، وهذا هو كل شئ ، .

وهناك أيضا فى القصة نماذج من ، التركيب ، (المونتاج) غير المتتابع ، أى أن الأجزاء المتجاورة لا تتفق مع بعضها . مثال ذلك : يتم تركيب منظر ، فيلا حالمة فى مونت كارلو ، إلى جانب منظر فالنتين وهو يعانى من الإسهال . هذه القفزة تزيد من التعبير الدرامى للقصة مثلما تفعل مثل هذه القفزات فى السيناريوهات والأفلام .

وتذكّرنا بعض قطعات بويج بمبدأ المونتاج الفكرى . فعن طريق تصادم الأنسجة المختلفة (واقع الزنزانة .. أفلام موليا .. الأحلام .. الذكريات) يعبر بويج عن أفكار تجريدية لا وجود لها فى أى من الأنسجة على انفراد . انها تظهر فقط عندما تتقابل الأنسجة فى تجاور حاد . مثال ذلك ، عندما ، يركب ، بويج ذكريات موليا عن حبه لجرسون المطعم ، مع مناظر من فيلم عن مغنى فرنسى عاطفى مع مناظر لنمو العلاقة الحميمة بين موليا وفالنتين . عندئذ تتضح الرسالة الجانبية لقصته السينمائية ، وهى أن الحياة والأفلام والأحلام يجمع بينها تشابه مذهل ، وأنها جميعا تؤثر فى بعضها البعض ، وأن للسينما وقعاً هائلاً على كياننا ، وأن الأفلام جزء من حياتنا ، وأن الفضل يعود إلى الأفلام إلى حد كبير فى أن إحساسنا بالواقع ، مثلما هو الحال مع موليا وفالنتين ، ، ليس محدوداً داخل هذه الزنزانة التى نعيش فيها ، .

ملـــحق

تدريبات

● فصل ١

١ - إقرأ سيناريو « نوسفيراتو » وشاهد الفيلم . اختر عدة مناظر من الفيلم واكتب وصفا لكل منها . ثم قارن بين صياغتك والسيناريو ، مع الملاحظة الدقيقة للأسلوب الموجز للسيناريو . هل صياغتك أنت مكتوبة بنفس الإيجاز ؟ هل تسجل نفس جو المناظر ؟ هل تصف الحركة بوضوح ؟

٢ - اكتب ملخصاً موجزاً فى جملتين أو ثلاث لسيناريو « نوسفيراتو » يبدأ بـ « جوناثان هاركر ، شاب يقوم برحلة عمل إلى الكونت دراكولا ، الذى يتضح أنه مصاص دماء » .

٣ - اكتب ملخصاً مماثلاً لعدد من الأفلام الأخرى التى تعرفها جيداً .

● فصل ٢

١ - إختر الفيلم الذى تفضله ، شاهده عدة مرات ، ثم قسمه إلى مشاهد . صف كل مشهد فى سطرين أو ثلاثة . لاحظ كيف ترتبط المشاهد ببعضها . أين وكيف توجد الأحداث المتوازية ؟ أين يوجد التضاد الشديد بين المشاهد ؟ أين تحدث القفزات الكبيرة والقفزات الصغيرة فى الزمن ولماذا ؟

٢ - إختر مشهداً من الفيلم نفسه وقسمه إلى مناظر . أفحص كيف ترتبط هذه المناظر ببعضها ؟

● فصـل ٣

١ – باستخدام الفيلم نفسه الذى إخترته فى التدريب السابق ، حاول أن تحدد مثلث الحبكة (البداية والذروة والحل) . أى الأزمات فى الفيلم هى التى أدت إلى الذروة ؟ مـا هو الصراع الرئيسى فى الفيلم ؟ مامـدى فاعليـة البداية ؟ مـا الذى يكشف ، فى الحركة أو الحوار ، عن عناصر القصـة الخلفية (تلك التى حـدثت قبل أن يبدأ الفيلم) ؟

٢ – حان الوقت الآن لكى تبدأ مشروعك الخاص .. وهو سيناريو لفيلم روائى قصير . إبحث عن موضوعك بتطوير عدد من الأفكار الرئيسية ، أو بمحـاولة عدة مواقف من نوع « ماذا يحدث لو .. » . فمثلا ، مـاذا يـحدث لو وقع خطأ وعومل موظف عادى على إنه جاسوس دولى ؟ ماذا يـحدث لو أختيرت إمرأة مسنة تعمل فى خدمات النظافة لتصبح نجمة فى فيلم ؟ مـاذا يحدث لو أن تلميذة فى إحدى المدارس تتحول تحت وقع سحر معين إلى فتاة بالغة ، بالرغم من احتفاظها بقلب الفـتـاة الصـغـيـرة ؟ إبحث عن أصلح « مـاذا يـحـدث لو » للسيناريو الخـاص بك ، وتخيل كل الاحتمـالات التى ترتبط بالموقف . تذكر أن تكون مـتفتـحا وأن تحـاول عدة طرق إقتراب لكى تحول فكرتك الأساسية إلى قصة .

● فصـل ٤

١ – عد تحليلاً تحريريا لإحدى الشخصيات الرئيسية من نوع التـحليل المقدم فى فصل ٤ من أجل شخصية مايكل فى سيناريو « الأب الروحى » . ركز على مراحل تطور الشخصية وعلى نقطة التحول فى قصـة الشخصية . مـاهى أهداف الشخصية ؟ قارن بين الشخصيـة فى بداية الفيلم والشـخـصيـة نفسها فى المنظر الأخير . كيف تغيرت الشخصية ؟ (يمكنك أن تؤدى هذا التدريب على شخصية زامبانو فى سيناريو « الطريق » ، أو على بطل الفيلم الذى أخترته لتدريباتك فى فصل ٢ وفصل ٣) .

٢ – اكتب فقرة عن طفولة الشخصية التى اخترتها . صف أيضا حدثا هاماً أو حدثين فى القصة الخلفية لهذه الشخصية .

٣ – حدد بطل القصة فى مشروع السيناريو الخاص بك . صف مظهره (أو مظهرها) بالتفصيل .

٤ – والآن اكتب تاريخ حياة هذا البطل (فى صفحتين أو ثلاث) مع وصف طفولته وعائلته ، وأهم الأحداث فى حياته ، وذوق وميول هذا البطل ، وأصدقائه ومهنته . حاول أن تتخيل بطلك فى لحظة الخطر وفى لحظة السعادة .

● فصل ٥

١ – إبتكر موقفين أو ثلاثة من عندك ، فيها « قنبلة مخبأة » و « ساعة تتكتك » . والآن تخيل أن متفرجيك لا يعرفون شيئا عن هذه « القنبلة » . لاحظ كيف يختفى التشويق فجأة .

٢ – كيف بنيت التوتر الدرامى فى مشروع السيناريو الخاص بك ؟ وعند أى نقط تحدث المفاجآت ؟ هل لديك « قنبلة مخبأة » فى قصتك ؟ ما الذى يقوم مقام « ساعة تتكتك » ؟

● فصل ٦

١ – يعين المدرس قصة قصيرة تصلح للاقتباس ، من أجل المناقشة فى قاعة المحاضرات فقط . حدد عند قراءتك للقصة ، المناظر المناسبة لسيناريو سينمائى . إحذف المناظر والشخصيات الزائدة ، أضف إليها المناظر التى ترى أن السيناريو يفتقدها . وكما حدث فى مناقشه فيلم « راشومون » ، حدد الأنسجة المختلفة (الأماكن فى القصة) . إرسم رسماً تخطيطياً يوضح كيف تصمم الإنتقال من نسيج إلى آخر . غير التتابع الزمنى للقصة . حاول أن تبدأ الفيلم من نهاية القصة أو من منتصفها .

٢ – فى مشروع السيناريو الخاص بك ، صف بإيجاز على « بطاقات الدليل » مناظر قصتك التى تكون قد اتضحت لك عند تلك المرحلة . دون كل منظر على بطاقة منفصلة . إفرد البطاقات على منضدة وابحث عن المناظر الناقصة . يجب أن تعمل بطريقة « بطاقات الدليل » خلال مراحل كتابة السيناريو لكى تحافظ على مرونة العلاقة بين المناظر .

● فصل ٧

١ – للتدريب داخل قاعة المحاضرات فقط .. حلل الأفكار التى تتكرر فى السيناريوهات التى ناقشها هذا الكتاب . مثال ذلك ، حلل تكرار تأدية زامبانو لنمرته فى سيناريو «الطريق» أو تكرار ظهور نفس الجريمة فى سيناريو «راشومون» . مانوع التعليق أوالتفسير الذى يضفيه المؤلف على الحدث فى كل مرة ؟ أذكر أمثلة لأفكار من أفلام أخرى .

٢ – يشاهد طلبة الفصل عدة مناظر من فيلم يختاره المدرس ، مع التركيز على اللقطات القريبة . وبعد ذلك تناقش مهمة هذه اللقطات القريبة (مثل ، هل إستخدمت لإرساء العلاقة الحميمة بين الشخصيات ، أو لتوضيح بعض التفاصيل اللازمة للحبكة) .

٣ – إفرد « بطاقات الدليل » التى تحوى مناظر مشروع السيناريو الخاص بك. حرك البطاقات فوق المنضدة ، مع تبديل بداية القصة بنهايتها . إفعل نفس الشئ مع المناظر الأخرى . استبعد الأجزاء غير الضرورية . وعندما تصل البطاقات إلى ترتيب مقنع ، اكتب معالجة فيما بين ثلاث وخمس صفحات تصف الأحداث فى جمل قصيرة موجزة . إليك المثال التالى :

سنترال بارك ، نيويورك . الفجر . هيو مورجان ، شاب أنيق ناجح فى عمله يرتدى بدلة سهرة نائم على مقعد خشبى تحت إحدى الأشجار . سنجاب يتسلق الشجرة ، وتسقط ثمرة صنوبر كبيرة لتصيب هيو على رأسه. يعتدل فى جلسته فورا ، وهو نصفا نائم ويبحث عن حذائه بقدميه . وعندما لا يجده يفتح عينيه ويندهش عندما يلحظ أنه يرتدى حذاءه الجلدى الفاخر . فى غرفة معيشة ذات طراز ممتاز فى عمارة فاخرة فى شيكاغو ، تتحدث سو مورجان فى التليفون . إنها تبكى . وتخبر رجال الشرطة أن زوجها قد اختفى . وانهما كانا يحتفلان بالأمس بعيد ميلاده الثالث والثلاثين ، وعندما انصرف كل المدعوين اكتشفت ان زوجها قد اختفى أيضا . وتعتقد سو انه قد اختطف ، وإن كانت لا تعرف إطلاقا من الذى يمكنه أن يفعل هذا .

لاحظ أن المعالجة مكتوبة بالفعل المضارع ، وأن كل وصف مذكور يمكن تحويله بسهولة إلى صور مرئية . لاحظ كذلك كيف ينتقل الحدث من موقع إلى آخر بالبدء فى فقرة جديدة . ولاحظ أيضا انه لايوجد أى حوار . ويندر استخدام سطر أو سطرين من الحوارفى أى معالجة ، إلا عندما يكون وجوده ضرورياً جداً لوصف ما يحدث .

● فصل ٨

١ - اختر صفحتين أو ثلاث صفحات من أى سيناريو وحلل مهمة كل جملة من الحوار . ماهى الجمل التى تقدم معلومات عن الشخصيات ؟ وما هى الجمل التى تدفع الحبكة إلى الأمام ؟ وما هى الجمل التى تكشف عن القصة الخلفية ؟

٢ - قم باستفتاء صغير تسأل فيه عشرة أشخاص نفس السؤال ، مثل : ما هو شعورك نحو « عيد الشكر » ؟ تأكد من أن الذين تسألهم يتنوعون فى العمر والمهنة والخلفية : دون ملاحظاتك عن أسلوب كلامهم وعن تعبيراتهم الخاصة . لاحظ كيف تتفق كلماتهم مع تعبيرات وجوههم وإيماءاتهم وحركات أجسامهم . ولاحظ أيضا كيف تحل هذه الإيماءات أحيانا محل الكلمات .

٣ - من أجل مشروع السيناريو الخاص بك ، حاول أن تتخيل الطريقة التى تتكلم بها شخصياتك وكيف تكون اجاباتهم على نفس سؤال الاستفتاء السابق . حدد المجموعة الاجتماعية التى تنتمى إليها كل شخصية منهم . هل بطل مشروعك جرسون فى مطعم ؟ عضو فى فرقة عزف لموسيقى الروك ؟ تعرف على اللغة الخاصة والمصطلحات السرية لكل مجموعة منهم .

● فصل ٩

١ - أعد قراءة المعالجة الخاصة بمشروعك . وكن ناقداً لنفسك .. إحذف أكثر مايمكنك حذفه . فكر فى قصتك السينمائية . إستبعد الأجزاء والتفاصيل غير الضرورية . أنت مستعد الآن لأن تكتب السيناريو الخاص . لاتنس أن كل منظر يجب أن يكون له عنوان مكتوب بالحروف الكبيرة ، مع توضيح إن كان « داخلى » أو « خارجى » ، وذكر الموقع (حديقة عامة ، شارع فى باريس ..) ، والزمن

(الفجر، الصباح ، بعد الظهر، ليل) . وفى سيناريوهات الأفلام الدرامية القصيرة، غالبا ما يتعامل المرء مع المناظر ، وليس مع المشاهد ، لأن الفيلم جميعه قد لا يزيد عن مشهد واحد عادة . وعند كتابة أى منظر ، استخدم بعض المادة الوصفية التى ذكرتها فى المعالجة ، ولكن حاول أن تجعلها أكثر إيجازاً . ولك أن تضيف بعض التفاصيل إذا احتاج الأمر . وعندما تصف الشخصيات ، لا تتطرق إلى تفاصيل اكثر مما يلزم ، فلا داعى لذكر الأمور الواضحة . وفيما يلى مثال ، يعتمد على المعالجة الواردة فى تدريبات فصل ٧ .

خارجى . سنترال بارك ، نيويورك . الفجر

هيو مورجان ، شاب أنيق يرتدى بدله سهرة ، نائم على مقعد خشبى تحت إحدى الأشجار . تسقط ثمرة صنوبر كبيرة لتصيبه على رأسه . يعتدل فى جلسته فوراً ، ويبحث عن حزائه بقدميه ، ولا يجده ، ويندهش عندما يلحظ انه يرتدى حذاءه الجلدى الفاخر .

داخلى . غرفة معيشة عائلة مورجان فى شيكاغو . الصباح

فى غرفة معيشة فاخرة ذات طراز ممتاز ، سو مورجان الجميلة تتحدث فى التليفون .

سو

(تبكى)

الليلة .. الماضية .. فى حفل عيد الميلاد .. إختفى .

ماذا ؟ ثلاثة وثلاثين .. إننى أخبرك أيها الضابط ..

إمرأة التنظيف ومعها المكنسة الكهربائية تفتح باب غرفة المعيشة .

أمرأة التنظيف

سيدتى ، هل يمكننى ...

سو وهى ترتجف ، تشير إليها بالابتعاد .

سو

عندما أنصرف كل المدعوين ، كان قد اختفى ..

أيها الضابط ، إفعل شيئا ..

تقفز قطة إلى حجر سو ، ولكنها تدفعها بعيداً .

سو (تستمر)

مخطوف ، من المحتمل ؟ !

٢ - بعد أن تكتب الحوار ، حاول أن تستبدل بعض الجمل بالحركة .

٣ - وبينما أنت تكتب السيناريو الخاص بك ، استمر فى قراءة سيناريوهات أخرى متنوعة ، وقم بتحليلها . كيف يتم تنظيم المناظر بها ؟ كيف تتطور الأحداث والشخصيات ؟ كيف يتم تنسيق الصفحات ؟ والجزء التالى من سيناريو فيلم « **موسكو على خليج هدسون** » (**سيناريو بول مازورسكى وليون كابيتانوس** ، إخراج **بول مازورسكى** ، ١٩٨٤) .

خارجى . الجانب الشرقى من مانهاتان السفلى . نهار .

الركاب يدخلون الأتوبيس .

داخلى . الأتوبيس . نهار .

يبدأ الاتوبيس فى الاتجاه نحو وسط المدينة ، إمرأة فرنسية فى منتصف العمر ، يبدو عليها أنها فقدت طريقها ، تصل إلى الممر وتجد مكانا بجوار رجل فى حوالى الثلاثين من عمره . الرجل يحمل علبة ساكسوفون فوق حجره ، وملابسه تشبه ملابس أى أمريكى صغير السن . بعد لحظة تتكلم المرأة .

إمرأة فرنسية

(اللهجة)

لا تؤاخذنى ، لو سمحت ، ياسيدى . هل هذا
الأتوبيس يتجه إلى مركز لنكولن ؟

الرجل ، وهو فلا ديمير إيفانوف ، يتكلم بلهجة روسية خفيفة .

فلاديمير

هل قلت مركز لنكولن ؟

إمرأة فرنسية

وى ... نعم .

فلاديمير

أوكى ياسيدتى . أنت فى الأتوبيس الخطأ . ولكن

أوكى . يمكنك أن تستقلى الأتوبيس الصحيح .

يمكنك أن تنزلى فى شارع ٥٩ لتستقلى أتوبيس

رقم ٢٢ . أوكى ياسيدتى . عندما يحين الوقت

سأخبرك لكى تنزلى . يمكنك التغيير مجانا .

إمرأة فرنسية

مرسى .. أشكرك .

فلاديمير

أمر مؤكد ... إنه من الصعب أن يجد الإنسان

طريقه فى البداية .

ويبتسم كل منهما للآخر .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١١٤٠٦ /١٩٩٥م

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 495 - 0)

● كتاب «كيف تتم كتابة السيناريو ، عبارة عن تحليل لثمانية من السيناريوهات الكلاسيكية الشهيرة ، والرواية بأسلوب سينمائى ، وتصلح جميعها كنماذج فى دراسة السيناريو . وكل فصل فى هذا الكتاب مخصص لسيناريو واحد. وتتم مناقشة الجوانب المتعددة لكتابة السيناريو وتحليلها باستخدام كل سيناريو منها كمثل . كيف تتم كتابة السيناريوهات ؟ وما الذى يجعلها تنجح ؟ هذا هو ما يهمنا .

وكتاب «كيف تتم كتابة السيناريو مفيد ، لا لمجرد كاتبى السيناريو الجدد ، بل لجميع دارسى السينما بصفة عامة ، ولكل الباحثين السينمائيين